

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
LUIZA POSSAMAI KONS

JUCHITÁN DE LAS MUJERES:
O DOCUMENTÁRIO DE VÍNCULO NA FOTOGRAFIA DE GRACIELA ITURBIDE

CURITIBA
2021

LUIZA POSSAMAI KONS

JUCHITÁN DE LAS MUJERES:

O DOCUMENTÁRIO DE VÍNCULO NA FOTOGRAFIA DE GRACIELA ITURBIDE

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), Linha: Modos de conhecimento e Processos Criativos em Artes, Centro de Artes, Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Kons, Luiza Possamai

Juchitán de las mujeres : o documentário de Vínculo na fotografia de Graciela Iturbide./ Luiza Possamai Kons,2021. 214f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG Artes)

Orientador: Profº Drº Artur Correia de Freitas.

1. Documentário de Vínculo. 2. Graciela Iturbide. 3. Imaginário. 4. Juchitán de las mujeres. 5. Fotografia Mexicana. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 792



Universidade Estadual do Paraná
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de
05/12/2013.



Campus de Curitiba II-FAP

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
TURMA 2019

DATA DA DEFESA: 14/04/2021

TÍTULO DO TRABALHO: Juchitán de las mujeres: o documentário de vínculo na fotografia de Graciela Iturbide

MESTRANDO: Luiza Possamai Kons

ORIENTADOR: Artur Correia de Freitas

MEMBROS DA BANCA: Artur Correia de Freitas; Giovana Terezinha Simão e Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se na pasta do/a discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado Profissional - PPGARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - UNESPAR

Rua dos Funcionários, n. 1357, Cabral, Curitiba-PR

À Isabele Linhares, Neide Maria Possamai e Samantha Sant'Ana,

Por estarem aqui.

AGRADECIMENTOS

São dias amargurados. Além do isolamento físico e das mortes que se multiplicam, paira uma política do espetáculo que enclausura, que põe em dúvida a Ciência, e que a todo custo busca ridicularizar a Arte. Quem é o fantoche? E quem é o ventríloquo? Não desisto, não desistiremos, porque é na angústia das não respostas que se moldam as descobertas. Agradeço aos que aqui comigo estão, e a tantos outros, por não deixarem me acorrentar à caverna, ainda que em quarentena. Se no momento paira a sensação de inexistência de significado, construiremos nas ideias a luz que irrompe pelo obturador: a fotografia viva que dança por sobre os corpos.

Agradeço a Isabele Linhares por pintar sonho em mim e me bordar nos dias que fui só fragmento. À Samantha Sant'Ana por estar sempre ali, a cada vírgula e início de parágrafo: minha poesia nos dias angustiados de confinamento. À minha irmã Sarah Possamai Kons, por acreditar em minhas palavras e mergulhar nos detalhes. À Lucas Cardoso por buscar aquilo que não se encontra. À Amanda Vicentini e os questionamentos do eu. À Daniele Viana por ser dúvida. À Miriam Amorim e Meliza Machado por me trazerem conforto. À Francis Navarro pela paciência de escutar meu espanhol ininteligível pelas diagonais de La Plata, e agora fazer as adaptações necessárias. À Carol Nascimento por estar do meu lado, desde quando acreditávamos em todos os comerciais de televisão. Ao meu orientador Artur Freitas por sempre me incentivar. Ao grupo de estudos de fotografia de André Penteado por me mostrar os anseios do criar fotográfico. Aos meus sobrinhos Augusto e Izabel por me fazerem sorrir. Aos colegas de mestrado e professores da Unespar por lutar pelo ensino e pesquisa no campo das Artes em tempos incertos. Aos meus pais Neide Maria Possamai e Jovêncio Kons por pulsarem a criatividade em mim. E, por fim, agradeço ainda à todas aquelas que virão.

*Nos disseram que o mundo é a tumba
dos que não sabem que estão mortos¹*

Elvis Guerra

¹ Gudxicabe laanu guidxilayú nga xpá'/ca ni qui ganna pa ma guti,
Nos dijeron que el mundo es la tumba de los que no saben que están muertos. [Tradução livre].

RESUMO

Esta pesquisa analisa a terceira edição do livro *Juchitán de las mujeres* (2010), da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, por meio do que chamaremos de Documentário de Vínculo. Por Documentário de Vínculo, entende-se sobretudo o modo com que o corpo fotografado é tanto influenciado pelo ambiente, quanto é dele influenciador. Na prática, trata-se de compreender o processo de criação fotográfica como uma forma de estabelecer vínculos emocionais e relações intersubjetivas entre a fotógrafa e as fotografadas – processo esse que pressupõe o imaginário histórico e geográfico como parte essencial do fazer fotográfico, com efeitos concretos na materialização da obra e em seus consequentes desdobramentos nos processos de recepção. Para tanto, tem-se em mente o papel exercido pela inserção do *corpo da fotógrafa* num dado espaço sociocultural. Tal inserção, no caso de Iturbide, significa que o convívio real praticado e amadurecido com as fotografadas entre 1979 e 1988 é crucial para a concepção das obras. No total, o livro é composto por 104 páginas e 120 fotografias em preto e branco, que abordam mulheres zapotecas de Juchitán de Zaragoza, cidade localizada no estado de Oaxaca, ao sul do México. Essa cidade é tratada pelo imaginário local como um lugar em que prevalece uma cultura matriarcal, em contraste com o restante do país. Para o recorte dessa pesquisa, foram selecionadas 32 fotografias. A partir da relação dessas fotografias com o seu contexto histórico e geopolítico, a proposta central consiste em analisar o Documentário de Vínculo dessas imagens por meio de uma abordagem de gênero, conectada às especificidades próprias da região, com ênfase na ideia de matriarcado, bem como na inclusão de novas perspectivas críticas propiciadas pelo olhar da artista e pelas eventuais repercussões de seu livro. No âmbito teórico, foi utilizada a teoria do “corpomídia”, de Christine Greiner e Helena Katz, associada ao conceito de “imaginário”, de Gilbert Durand, e à ideia de “documentário imaginário” de Katia Lombardi.

Palavras-chave: Documentário de Vínculo. Graciela Iturbide. Imaginário. Juchitán de las mujeres. Fotografia mexicana.

RESUMEN

Esta investigación analiza la tercera edición del libro *Juchitán de las mujeres* (2010) de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, por medio de lo que llamaremos *Documental de Vínculo*. Por *Documental de Vínculo* se entiende, principalmente, la forma en que el cuerpo fotografiado es tanto influido por el ambiente como influido en él. En la práctica, se trata de entender el proceso de creación fotográfica como una forma de establecer vínculos emocionales y relaciones intersubjetivas entre la fotógrafa y las mujeres fotografiadas, un proceso que asume el imaginario histórico y geográfico como parte esencial de la realización fotográfica, con efectos concretos sobre la materialización de la obra y sus consiguientes despliegues en los procesos de recepción. Con este fin, se tiene en cuenta el papel que juega la inserción del *cuerpo de la fotógrafa* en un determinado espacio sociocultural. Tal inserción, en el caso de Graciela Iturbide, significa que la interacción real practicada y madurada con las fotografiadas entre 1979 y 1988 es crucial para la concepción de las obras. En total, el libro consta de 104 páginas y 120 fotografías en blanco y negro que retratan mujeres zapotecas de Juchitán de Zaragoza, ciudad ubicada en el estado de Oaxaca, al sur de México. En consonancia con el imaginario local, esta región se define, por lo general, como un lugar donde prevalece una cultura matriarcal en contraste con el resto del país. Para el contexto de esta investigación, se seleccionó un recorte de 32 fotografías de la artista. A partir de la relación de estas fotografías con su contexto histórico y geopolítico, la propuesta central de nuestro estudio pretende analizar el *Documental de Vínculo* de estas imágenes a través de un enfoque de género vinculado a las especificidades de la región, con énfasis en la idea de matriarcado, así como en la inclusión de nuevas perspectivas críticas aportadas por la perspectiva de la artista y las posibles repercusiones de su libro. En el contexto teórico, se usó la teoría de “cuerpo mediático” de Christine Greiner y Helena Katz, asociada al concepto de “imaginario” de Gilbert Durand y a la idea de “documental imaginario” de Katia Lombardi.

Palabras clave: Documentario de Vínculo. Graciela Iturbide. Imaginario. Juchitán de las mujeres. Fotografía mexicana.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Tarahumara.....	33
Figura 2: Emiliano Zapata (1911).....	36
Figura 3: Mexican Workers Parade (1926).....	41
Figura 4: Mulher zapoteca no mercado em Juchitán de Zaragoza (fotografia de Cartier-Bresson, 1963).....	42
Figura 5: Fotografias Sem título (mulher com iguanas na cabeça, Graciela Iturbide, 1979).....	55
Figura 6: Nuestra Señora de las Iguanas (Graciela Iturbide, 1979).	56
Figura 7: Estátua da Nossa Senhora das Iguanas, em Juchitán, Oaxaca, México ..	57
Figura 8: Grafitti da artista Annie Sperling, em Connecticut (início dos anos 2000).	58
Figura 9: Detalhe do grafitti de Annie Sperling.....	59
Figura 10: Juchitán (Graciela Iturbide, 1986)	79
Figura 11: Quince años (Graciela Iturbide, 1986).	82
Figura 12: Juchiteca com cerveza (Graciela Iturbide, 1984).....	84
Figura 13: Campanha publicitária da cervejaria Antartica com a atriz Juliana Paes (Brasil dos anos 2000)	86
Figura 14: El baño (Graciela Iturbide, 1986).....	88
Figura 15: El Rapto (Graciela Iturbide, 1986)	95
Figura 16: Magnólia I (Graciela Iturbide, 1986)	105
Figura 17: Magnólia I (Graciela Iturbide, 1986)	106
Figura 18: La cantina (Graciela Iturbide, 1986)	109
Figura 19: Descanso (Graciela Iturbide, 1984).....	116
Figura 20: La niña del peine (Graciela Iturbide, 1979)	117
Figura 21: Rosa (Graciela Iturbide, 1979)	124
Figura 22: Doña Guadalupe (Graciela Iturbide, 1986)	125
Figura 23: Conejo en la Luna (Francisco Toledo, 1979).....	129
Figura 24: Juchitán (Graciela Iturbide, 1987)	132
Figura 25: Conejos em la Luna (Graciela Iturbide, 1986)	134
Figura 26: Marcha política (Graciela Iturbide, 1984)	142
Figura 27: Festival del lagarto (Graciela Iturbide, 1985)	146
Figura 28: Jueves Santo (Graciale Iturbide, c1970's)	148

Figura 29: Two New Haven Fish Wives (David Octavius Hill, 1843)	151
Figura 30: Cuatro pescaditos (Graciela Iturbide, 1986)	152
Figura 31: Lo que sabemos de las iguanas (Nicolás Severino, 1980)	154
Figura 32: Iguanas (Graciela Iturbide, 1984)	155
Figura 33: Padrinos del lagarto (Graciela Iturbide, 1984)	157
Figura 34: Lagarto (Graciela Iturbide, 1986)	158
Figura 35: El gallo (Graciela Iturbide, 1986)	160
Figura 36: Mujer toro (Graciela Iturbide, 1987)	162
Figura 37: Los gallos (Graciela Iturbide, 1987)	169
Figura 38: Juchitán (Graciela Iturbide, 1984)	170
Figura 39: Conversación (Graciela Iturbide, 1986)	174
Figura 40: Limpia de pollos (Graciela Iturbide, 1985)	175
Figura 41: Después del rapto (Graciela Iturbide, 1986)	175
Figura 42: Mercado (Graciela Iturbide, 1984)	176
Figura 43: Boda (Graciela Iturbide, 1986)	181
Figura 44: Padrinos de Boda (Graciela Iturbide, 1986)	182
Figura 45: Maternidad (Graciela Iturbide, 1986)	184
Figura 46: El Baño (Graciela Iturbide, 1986)	195
Figura 47: Pájaros 1 (Graciela Iturbide, 1988)	198
Figura 48: Jueves Santo (Graciela Iturbide, 1986)	200

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL COMO CRIAÇÃO: ENTRE A ARTE E A INFORMAÇÃO	22
1.1 FORMAÇÃO IDENTITÁRIA: O INÍCIO DO PENSAMENTO DOCUMENTAL MEXICANO	27
1.1.1 A invenção imagética do índio mexicano	30
1.1.2 A mítica do herói em um cenário Revolucionário	35
1.2 NOTAS SOBRE A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL MEXICANA	39
1.2.1 Fotografia latino-americana: o discurso como existência	47
2. GRACIELA ITURBIDE: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL COMO VÍNCULO	
52	
2.1 DE ONDE SURGEM OS VÍNCULOS?	63
2.1.1 As relações como produto de incerteza	67
2.2 EM BUSCA DE UMA CONCEITUAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO DE VÍNCULO	
69	
2.3 VÍNCULO E GÊNERO, ENTRE UM ISTMO: A DICOTOMIA	93
2.3.1 A quais mulheres nos referimos ao abordarmos Juchitán?	104
2.3.2 O corpo-fotógrafa	115
3. IMAGINÁRIOS QUE SE DESDOBRAM NA TERRITORIALIDADE DE JUCHITÁN	128
3.1 O ESPAÇO E O POLÍTICO ENQUANTO INFLUÊNCIA DO ESTÉTICO	136
3.1.1 O agora e o ontem: a junção de símbolos como criadora de outro espaço.	149
3.2 DOCUMENTÁRIO DE VÍNCULO E A FORMAÇÃO DO INTERESPAÇO	153
4. ENCONTRO DE NARRATIVAS: UMA JUCHITÁN QUE SE EDITA	164
4.1 UMA BREVE ANÁLISE SOBRE AS ESCOLHAS EDITORIAIS	188
CONSIDERAÇÕES FINAIS	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207

INTRODUÇÃO

Tal qual seu imaginário fotográfico, vez ou outra povoado pelo bater de asas das aves, são os próprios olhos castanhos de Graciela Iturbide que pousam sobre quem desejam retratar. Ela carrega em si a narrativa de um corpo fotográfico, de mulher latino-americana, povoado pelo imaginário católico e crescida em uma família abastada da Cidade do México.

A trajetória de Graciela lhe rendeu importantes premiações, como em 2008, quando ganhou o *Prêmio Hasselblad*, um dos maiores reconhecimentos que um fotógrafo pode receber na atualidade. Além deste, entre as caixas pretas com negativos empilhados e identificadas com inscrições em letras brancas que a autora usa para separar suas fotografias de cada projeto², pode-se identificar acervos de obras como *Los que viven en la arena* (1981) e *El baño de Frida* (2009), que também lhe renderam importantes prêmios, como o Eugene Smith (1987) e o prêmio Cornell Capa, do Centro Internacional de Fotografia (ICP), recebido pelo conjunto de sua obra. O mover de dedos e o olho por sobre o visor a tornaram ainda doutora *honoris causa* em Artes pelo San Francisco Art Institute, e doutora *honoris causa* em Fotografia pelo Columbia College de Chicago. Sua relação com a fotografia ultrapassou o México, e ela fotografou em diversos países, como Estados Unidos, Espanha, Hungria, Índia e Itália. Suas imagens foram expostas em espaços de renome, como o Museu Frida Kahlo, o Museu Paul Getty, a Fundação MAPFRE, e o Museu de Arte Moderna de São Francisco, entre outros.

Dessa trajetória imperam as contradições próprias ao humano, identificáveis entre a quebra e a manutenção de um fazer fotográfico que guarda resquícios da invenção de uma história universal onde o corpo político foi propositalmente desvinculado do aparato tecnológico³. Mas seria injusto atribuir uma metáfora

² E que podem ser vistas em: ITURBIDE In: CANAL 22, 2018.

³ A escritora, curadora de arte e cineasta Ariella Azoulay (Tel Aviv, 1962), que é professora da Universidade de Brown, em Providence, Estados Unidos, é autora de *O contrato civil da fotografia* (2008) e *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (2015). Nessas obras, ela traça um olhar decolonial ao abordar a história da fotografia e as relações que se estabelecem no fazer fotográfico. Ao invés de pensar a formulação do Novo Mundo e a invenção da fotografia como um novo mundo, a autora nos mostra que ambos os fenômenos são correlatos, e legitimados pelos corpos que têm acesso à tecnologia e ao poder: homens brancos e europeus. Assim, a ideia perpetuada da fotografia enquanto objetiva e neutra, empregada no século XIX, é utilizada para validar a perspectiva colonial. Nesse sentido, as expedições fotográficas deste mesmo século, no México (e que também ocorreram em outros países latino-americanos), não era uma violência contra os povos originários, mas a *documentação* das *novas terras* dos europeus. Por isso, ainda que Graciela se detenha em uma perspectiva humanista ao realizar o trabalho documental de Juchitán de las Mujeres, as questões se

simplista de caçador e presa, uma vez que sua forma de registro se baseia em uma busca pela cumplicidade, isto é, uma relação em que tanto a fotógrafa quanto aquele que é fotografado desenvolvem uma relação para que a imagem ocorra. Foi assim que, quando sentada em uma cantina em Juchitán, no estado de Oaxaca, ao sul do México, Graciela viu a *muxe*⁴ Magnólia, pronta a posar para a câmara, e juntas adentraram no quarto da zapoteca para tirarem fotos. Parte do resultado desse encontro são os retratos *Magnolia I* e *Magnolia II*, presentes no livro foto-documental *Juchitán de las Mujeres*, desenvolvido entre os anos de 1979 e 1988. Nele, Magnólia se soma a outras mulheres, em uma sequência de fotografias que instigam a pergunta: o que são mulheres? Há, de fato, mulheres? Ou ao encararmos corpos que rompem com os códigos binários de vestimentas temos um escancaramento de que, como aponta Judith Butler (1990), os gêneros são construtos sociais?

Esses são alguns dos questionamentos que exploraremos no emaranhado dos quatro capítulos dessa dissertação, em que analisaremos o livro *Juchitán de las mujeres*⁵, desenvolvido pelas escolhas de Graciela a partir do trabalho conjunto de *RM, Editorial Calamus e Toluca Éditions*, e com o apoio do *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)*, *Instituto nacional de Bellas Artes (INBAL)* e *Calamus Editorial*. O resultado foi uma obra foto-documental, mas que também cria relações literárias ao se chocar com as palavras, como no prólogo *Um certo Juchitán para Graciela Iturbide*⁶, de Mario Bellatin (BELLATIN In: ITURBIDE, 2010, pp.100-101), e do ensaio *O homem do pinto doce*⁷, de Elena Poniatowska (PONIATOWSKA In: ITURBIDE, 2010, pp. 5-9), e presente desde a primeira edição publicada em 1989 pela *Ediciones Toledo*.

Ler sobre *Juchitán de las mujeres* é, muitas vezes, mergulhar em uma dicotomia, não apenas da ordem de gênero, mas também da narrativa, que é uma espécie de jogo de claro e escuro. Há a versão iluminada de uma Graciela Iturbide, que consegue *desvendar* uma Juchitán de Zaragoza e seus segredos, apresentando

complexificam, uma vez que o consentimento opera nas sutilezas, e que além do fazer fotográfico existe um depois, com as consequências da recepção da obra.

⁴ Não há consenso sobre como categorizar as *muxes*. Talvez a definição que mais se aproxime das nomenclaturas ocidentais seja a de transgênero.

⁵ Em sua terceira edição, datada de 2010, a qual é bilíngue (com textos em espanhol e inglês) e conta com 104 páginas, 120 fotografias e dimensões de 21,7 x 37,3 cm.

⁶ Do original: "Un cierto Juchitán para Graciela Iturbide". [Tradução livre – todas as traduções de trechos e títulos dessa obra para o português são livres e de nossa autoria].

⁷ Do original: "El hombre del pinto dulce".

uma sociedade matriarcal onde as mulheres são livres e bailam à própria sorte, como nas palavras escritas pelo professor David Fosler (da Universidade do Arizona) em artigo de 2004, em que chega a afirmar que ali “o tradicional machismo mexicano é inoperante”.⁸

Em outros momentos, porém, Graciela é a sombra responsável por propagar uma utopia e a tradição da fotografia indianista que se aproveita desse outro, como aponta o pesquisador Leigh Binford no artigo *Graciela Iturbide: normalizando Juchitán* (1996), em que, ao analisar a primeira versão do livro, publicada em 1989, considera o trabalho da fotógrafa um olhar ocidental: “Como em antropologia, a fotografia documental do mundo de outras pessoas é, geralmente, uma empresa normalizadora” (BINFORD, 1996, p. 247)⁹. Para Binford, portanto, ao se aproximar dessas mulheres estabelecendo retratos por cumplicidade e posados, Iturbide acaba por as exotizar ainda mais. Além disso, Binford ainda enfatiza que o texto de Elena Poniatowska cria uma ideia de superioridade das mulheres em relação aos homens.

O que essas análises contrastantes logo revelam é que a região de Juchitán envolve uma realidade bastante complexa. Isso, aliás, é perceptível através de outras pesquisas que envolvem especificamente as características das questões de gênero naquela região. É o caso da dissertação de mestrado em Antropologia Social da mexicana Nahima Quetzali Dávalos Vázquez, que realizou uma pesquisa etnográfica sobre a região, defendida no ano de 2017, em que discute, por exemplo, o *ritual de rapto*, que tem por principal objetivo comprovar a virgindade das mulheres para que possam se casar às pressas. Há também a pesquisa etnográfica de Beatriz Nogueira Beltrão, de 2015, que aborda os *nguiú'*, uma categoria de indivíduos em Juchitán que são declaradas biologicamente como mulheres no nascimento, mas que se vestem ou performam a esfera do sociologicamente construído como masculino. Em ambas as pesquisas, e também em outras, percebemos ainda que embora os *muxes* ou *nguiú'* performem seus papéis e ocupem espaços nesta sociedade de maneira tão eficiente quanto as mulheres cis gênero, raramente conseguem ascender a posições de poder, como cargos políticos, e não estão isentos ao preconceito.

Assim, ao adentrarmos em um processo de criação que se desdobra em anos de convivência e em uma aproximação própria ao do fazer documental com as

⁸ “el tradicional machismo mexicano queda inoperante”.

⁹ Like anthropology, documentary photography of other people's worlds is largely a normalizing enterprise.

fotografadas (ainda que Graciela Iturbide não defina seu próprio trabalho dessa forma), isto é, com um recorte antropológico onde uma rede de relações é estabelecida e uma confiança é criada, não há como não recair em alguns dos questionamentos propostos por Binford (1996): como o de que Iturbide constrói um olhar ocidental que registra essas outras, as mulheres indígenas. E que, nesse sentido, a produção da artista estaria povoada por uma construção imaginária indigenista que lhe é anterior.

Michelle G. de la Cruz é outra autora que já discutiu a obra de Iturbide. Em sua dissertação *Revisitando Juchitán: testemunhando um México Indígena por meio do Arquivo Latino-americano*,¹⁰ publicada no ano de 2019, ela se opõe a Leigh Binford, indicando considerar que as dinâmicas sociais de Juchitán se dão de modo não essencialista: as identidades se questionam e se constroem, não são fixas, e não há padrões hegemônicos, de modo que convidam quem visita este arquivo fotográfico a discutir um universo de identidades silenciadas por uma construção histórica conservadora ocidental binária, patriarcal, branca e cis heteronormativa, especialmente a indígena. Para a autora, os pressupostos iniciais e curatoriais formulados na concepção e desenvolvimento da obra serão inevitavelmente transformados ao se chegar na crítica e no público, os quais irão visualizar o trabalho partindo das próprias experiências e subjetividades. Por isso, seria essencial, para quem pesquisa especificamente arquivos etnográficos, entender o contexto em que essas imagens foram produzidas, uma vez que ignorar especificidades locais é deixar de lado histórias de vida impactantes, tanto individuais como coletivas. E aqui, apesar da pertinência de se discutir o tensionamento e as problemáticas de uma obra que se cria através de *olhares de fora* (tanto em imagem visual quanto textual), não podemos deixar de exaltar a relevância de uma obra de autoria de uma latino-americana para os estudos em artes e gênero que se propõem a refletir e repensar o olhar binário e polarizado da cultura ocidental. Afinal, ao visualizar mulheres pelo olhar de uma mulher, somos deslocados e visualmente inseridos na discussão: o que é um corpo feminino? Ao colocar *muxes* e mulheres cis gênero juntas em uma Juchitán das mulheres já temos o exercício político que questiona a formulação de uma sexualidade performada exclusivamente por gêneros sentenciados pelo nascimento biológico.

¹⁰ *Revisiting Juchitán: Witnessing an Indigenous Mexico Within the Latin American Archive*

Entender as relações que se estabelecem atreladas às particularidades do contexto de Juchitán foi algo que atraiu o desenvolvimento desta pesquisa. Buscamos a promoção e estudo da fotografia latino-americana como posicionamento político e compreensão de que, mesmo guardando singularidades, a cultura das zapotecas se aproxima da vivência de povos originários brasileiros. Atrelar os estudos das distintas Américas Latinas é uma forma de conhecermos nossa própria história e repensarmos sistemas de opressão ocidentais e europeizantes, como as questões de gênero que serão problematizadas ao longo da presente dissertação. Bem como de refletir os símbolos e os desdobramentos que se dão entre este e aquele lado da lente: como essas fotografias têm sido pensadas? Como desenvolver imagens que criem estéticas sem se esquecer da ética? Para constituir esta narrativa, afinal, o gênero fotográfico empregado por Graciela no livro em questão parte do documental, que tem por característica narrar uma história por uma série de imagens, sendo, portanto, um trabalho realizado a longo prazo, com planejamento e conhecimento prévio sobre a temática a ser abordada, com um modo próprio de expressão (LOMBARDI, 2007)¹¹. Nesse sentido, é mais do que necessário acrescentar *contemporâneo* ao termo “narrativa”, uma vez que as séries de Iturbide se enquadram em um modelo posterior à II Guerra Mundial, em uma relação dialética entre fotógrafa e fotografadas (ARNAL, 2010, p.49). Entendemos, portanto, que a obra de Iturbide se dá pela perspectiva de uma fotografia contemporânea que questiona e brinca com uma realidade objetiva e atribui à criação um olhar estético, preocupando-se com as relações estabelecidas¹².

Como ponto chave do fazer fotográfico, esse aspecto é essencial para esta dissertação e para a análise da série *Juchitán de las mujeres*. A própria fotógrafa não tinha como pretensão a objetividade, tendo inclusive declarado a um programa de

¹¹ Utilizamos a definição de fotografia documental empregada por Kátia Lombardi. Neste caso é empregada a definição de um modelo prático. Contudo, o processo de criação de um trabalho foto documental não necessariamente precisa seguir esta regra. Por exemplo: em um trabalho documental que envolve um contexto autobiográfico, como o de narrar as histórias de familiares, o desenvolvimento da obra se daria em outro lugar, uma vez que o artista já é atravessado pelo tema e está imerso no próprio ambiente de criação. E, neste caso, o desafio seria o de encontrar aspectos universais para esta narrativa. O que torna esta história potente? Em que ponto o tema se conecta a outras pessoas que não estão imersas na particularidade desta trajetória?

¹² E mais do que uma tentativa de estabelecimento de classificação cronológica para a categorização do contemporâneo, entendemos o termo como os entres que se estabelecem no processo de criação de Graciela Iturbide, as pálpebras fechadas na fotografia de *Jueves Santos*, de 1986, na fixação de uma cena que materializa no próprio tempo, mas que ultrapassa o palpável e no jogo entre sagrado e profano, no tocar de distintas temporalidades sociológicas “[...] não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

entrevistas da rede mexicana Televisa, no ano de 2015, que: "Eu interpreto o que está no mundo, e o público interpreta a partir do que eu interpretei" (ITURBIDE In: MICHA, 2015)¹³. Além disso, seu trabalho também é desenhado a partir de uma lógica de vínculo, onde Graciela se aproxima, conversa, e desenvolve uma relação com essas mulheres, em que lentes fotográficas se guardam quando seriam reflexos inconvenientes, retornando quando melhor convém. "Apenas se lhe tenha sentido, tece em torno de cada um de seus retratados uma teia de aranha invisível que vai o aprisionando. Tira sua câmera de uma bolsinha e em uma confusão de borboletas, clic, clic, clic..." (PONIATOWSKA In: ITURBIDE, 2010, p.7)¹⁴.

Desse modo, as mulheres de Juchitán, ainda que moldadas pela estética de Graciela, não são meras desconhecidas, e vão também influenciar em seu processo criativo. Por isso, entendendo a importância das relações estabelecidas, e valendo-se da pluralidade da fotografia documental contemporânea, é que as imagens serão analisadas e defendidas, sob a ótica do que será denominado como *Documentário de Vínculo*. Este termo será usado para empregar as relações entre o corpo que fotografa e os corpos que são fotografados, como parte essencial dentro do gênero documental contemporâneo. Aqui, em conformidade com a teoria do *corpomídia* das autoras Christine Greiner e Helena Katz, entendemos que é toda a extensão corpórea criadora de conexões, formuladora de conhecimentos e produtora de imaginários. "Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo." (KATZ e GREINER, 2005, p. 6). Nesse sentido, no ato do fazer fotográfico de um *Documentário de Vínculo* os corpos se afetam entre si, são influenciados e se influem, e como consequência possuímos uma fotografia que é criadora de um novo espaço.

É através deste outro local, que se cria pela interação de um corpo-artista com outros corpos e enquadramentos parciais (ou 'enquadramento estritamente seletivo", como diria Sontag, 2004) que não encerram sua rede de significações após a materialização da fotografia, que entramos no imaginário. Aqui, todavia, se propõe ultrapassar a perspectiva semiótica e unir a concepção de um corpo-mídia à teoria de imaginário traçada por Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário* (publicado pela primeira vez em 1960), em um contraponto às teorias positivistas que

¹³ Yo interpreto lo que hay en el mundo, y igual el público interpreta lo que yo interpreté.

¹⁴ Apenas si se le siente, teje en torno a cada uno de sus retratados una invisible tela de araña que lo va aprisionando. Saca su cámara de una bolsita y en un revuelo de mariposas clic, clic, clic...

relegam a imagem ao segundo plano, e como uma estrutura complementar que pode ser totalmente decodificada. Afinal, o autor propõe que a imaginação é constituída por imagens simbólicas que, ainda que processadas de modo individual, são culturalmente determinadas. Os símbolos desenvolvem-se então em uma corrente espiralada onde os sujeitos ao mesmo tempo que são influenciados por perspectivas que lhe são anteriores, também contribuem como geradores de símbolos. Em ambas, as teorias – o corpomídia e o imaginário traçado por Durand – entendemos que as identidades não são fixas, e habitamos uma contínua experiência de movimentações e deslocamentos que perpassam o imaginário desses corpos em camadas de significações (metáforas). Também se entende que, se uma fotografia é senão um recorte, as decisões desse corpo-fotógrafa-influenciadora são influenciadas por relações e imaginários que lhe são anteriores, e isso irá gerar na materialização da fotografia *significações*. Ou seja: a fotografia é um discurso e, portanto, é criadora de imaginários. Até por isso a presente pesquisa também se baseia nos conceitos estabelecidos pela pesquisadora Kátia Lombardi, que ao conceitualizar e cunhar o termo *Documentário Imaginário*, identifica que, no processo de criação, fotógrafos criam imagens com base no *mundo imaginal* (traçado por Durand), em que estas flanam entre o mundo real e o mundo da imaginação, e buscam, na narrativa, outras redes e camadas: “seus sonhos, suas subjetividades de maneira mais explícita” (LOMBARDI, 2007, p.85).

Visto isso, resta-nos dizer nessa introdução que, para compor a análise das imagens presentes no livro *Juchitán de las mujeres* e entender o conceito de Documentário de vínculo, essa dissertação se organizará nas seguintes partes:

O primeiro capítulo, onde serão definidas as características da fotografia documental e seu histórico, em um limiar entre sua característica artística e seu caráter de signo de informação, que pode ser analisado sob a ótica de objeto histórico, jornalístico e geográfico, bem como estético, pois se encontra dentro do processo de criação artístico, e sob um olhar que, ainda que se valha do real, cria sob este a própria narrativa imaginária. As contribuições teóricas que nos guiarão nessa primeira etapa e nos auxiliarão a entender e localizar o gênero foto documental (e a própria fotografia), são autores como: Sousa (2004), Júnior e Boni (2007), Barthes (1990), Dubois (1994), Sontag (2004), e a própria Lombardi (2007). Já para localizar o nosso objeto de pesquisa propriamente dito, o livro *Juchitán de las mujeres*, partiremos do

contexto mexicano, buscando entender em um primeiro momento o contexto da fotografia documental mexicana, sua tradição formulada na construção de heróis, para depois passarmos a uma rápida pincelada na fotografia documental contemporânea daquele país.

No segundo capítulo chegaremos ao ponto central dessa pesquisa: o entendimento da fotografia de Graciela Iturbide como *Documentário de Vínculo*. Para compreendermos de que modo esse conceito se aplica em seu processo criativo, será delineada sua trajetória pessoal e importância, e por meio da análise de fotografias além da conceituação do termo, por meio do aporte teórico de Greiner e Katz (2005), Durand (2012) e Lombardi (2007), também refletimos as questões de gênero imbricadas neste processo. Se o livro faz o recorte de mulheres, e se não há neutralidade nos corpos, como essas se inserem na estrutura social de Juchitán? E como se dá essa inserção em gêneros exclusivos à localidade, como é o caso das *muxes*? Na conceituação de Butler (1990), onde gêneros são performatividades inseridas dentro da esfera social, estariam essas mulheres, supostamente inseridas em uma cultura dita matriarcal, de fato imunes à estratificação própria ao patriarcado, que marginaliza e sexualiza determinados corpos? Será que na fotografia *Nuestra señora de las iguanas*¹⁵, de 1979, que virou símbolo ao se converter em estátua em Juchitán e passar a ser replicada pelas *muxes* em grafites pela cidade, e até para além das próprias fronteiras mexicanas, como em paredes de Los Angeles-EUA, tocamos a pergunta proposta por Mitchell (2015): “as imagens seriam detentoras de todo esse poder que é conferido a elas?” Teria este ícone com iguanas sobre a cabeça o poder de modificar estruturas sociais já consolidadas? E o que leva uma imagem a caminhar sozinha?

O terceiro capítulo, por sua vez, busca analisar algumas fotografias do livro pelo entendimento da influência do contexto político e simbólico de Juchitán na formulação do *Documentário de Vínculo*. Partimos do convite feito pelo pintor Francisco Toledo em 1979 (que já nessa época era famoso por seus quadros repletos de animais e míticas) a Graciela, para o que a princípio seria uma série de fotografias a serem expostas na Casa de Cultura local. Ao chegar em Juchitán, todavia, Graciela, adentra

¹⁵ A fotografia se tornou muito famosa, tornando-se um ícone de reprodução no México e nos Estados Unidos. Uma estátua de corpo inteiro foi erguida em sua homenagem na cidade de Juchitán de Zaragoza. Sendo reproduzida em muros de Juchitán e em grafites com releituras da fotografia que se espalham por cidades norte-americanas como São Francisco e Los Angeles.

um momento de revalorização da identidade zapoteca, ou *binnizá*¹⁶, por meio do movimento político *Coalición Obrera, Campesina, Estudiantil del Istmo, (COCEI)*, apoiados por donas de casa, jovens, vendedoras, trabalhadores, campesinos, e outros segmentos da classe média. Entre as ações do grupo do qual Francisco e outros artistas faziam parte estavam a valorização da língua zapoteca, pinturas de lendas *binnizá* nas paredes de Juchitán, e a promoção de arte e artesanato próprios do local. Nos quadros do pintor, em mantas pintadas e penduradas nas ruas e na revista *Guchachi´ reza- Iguana rajada*, saltavam iguanas, lagartos, cobras e outros animais que se metamorfoseiam nas mulheres nas fotografias de Graciela. Da junção de seres que rastejam e se materializam no enquadramento está a formulação de imaginários. Mas seria também aquilo que não está, a *não imagem* que se desenha por entre um *interespaço* (ELIAS, 1998), uma criadora de imaginários? Seroa a não imagem decisiva no processo de criação?

Por fim, no quarto capítulo analisamos algumas das fotografias de Graciela sob a perspectiva do encontro de significações entre palavra e texto. Partimos em um primeiro momento das relações entre o ensaio *El hombre de pinto Dulce*, de Elena Poniatowska, e suas diferenças e aproximações com as imagens. Quais derivações de significações surgem daí? As mulheres fortes e líderes, do ensaio, a todo instante marcadas pela diferença de homens frágeis, “*gatinhos entre as pernas*” (PONIATOWSKA In: ITURBIDE, 2010, p.6), são as mesmas dos enquadramentos? É possível versar sobre justaposições em linguagens de natureza distinta? E como é se relacionar com fotografias dispostas no formato de livro, em sequências cuidadosamente pensadas? Quais percepções se criam na materialização de um livro de fotografia? Quais relações se criam no prólogo *Un cierto Juchitán para Graciela Iturbide* (BELLATIN In: ITURBIDE, 2010, pp.100-101), de Mário Bellatin, em uma escrita inserida entre as fronteiras de imagem e texto?

Há que se ressaltar ainda que a escolha de abordar o corpo no fazer fotográfico e na formulação de um imaginário resulta de uma inquietação e incômodo com a perspectiva que define a fotografia enquanto objeto estático e acabado após o “clic”. No desenrolar de um Documentário de Vínculo buscamos despertar o entendimento da sutileza de imagens que se moldam pela incerteza das relações, por aquilo que

¹⁶ Binnizá é a forma como os zapotecas se autodefinem. Binni. gente, zá, nuvens. Gente que vem das nuvens.

ultrapassa o visor da câmera, pela luz que não se desenhou enquanto imagem, pela contínua rede de imaginários que se formula décadas depois dessas fotografias terem sido produzidas, demonstrando quais indagações surgem dessas relações.

*Nada nesta terra é por acaso*¹⁷
Irma Pineda.

¹⁷ Gasti ngá rizaacasi guidxilayú/ Nada en esta tierra es casualidad

1. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL COMO CRIAÇÃO: ENTRE A ARTE E A INFORMAÇÃO

Em uma sala de aula atual, com fileiras como as das escolas do século XIX, um professor explica a seus alunos quais são os critérios utilizados para criar uma fotografia jornalística. Ele enfatiza por diversas vezes que o mais importante é que a imagem noticie e localize o leitor, isto é, que permita a este receber o máximo de informações possível ao fitá-la. Para isso, verbaliza justo o verbo: capte a ação, o movimento. E o substantivo nominal: uma placa ou algum código visual que identifique o local. Depois, é hora de enfatizar as regras estéticas: fotorreportagens devem conter um plano detalhe, um plano médio e um grande plano. Siga a regra dos terços na hora de executar a imagem, e não centralize um objeto ao realizar uma fotografia horizontal, para que não se tenha dois planos distintos e que geram incômodo visual.

Neste hipotético plano de aula, encontramos um fascínio transferido por muitos professores de jornalismo a estudantes: a busca pela imparcialidade. Tais regras de uma imagem informativa, e da busca pelo imparcial, existem e são aplicadas por professores com mais ou menos afinco a depender de quão dogmáticos são. Isso também se aplica a jornais impressos – onde a fotografia jornalística cumpre a função de ilustrar – que persistem com regras que categorizam e caracterizam o texto (código verbal) como a fonte principal dos fatos. Esse é um processo que superficializa a imagem, tratando-a como sujeita a uma única camada de informação, alimentada por uma legenda que muitas vezes descreve em palavras a exata ação exercida na cena imagética. Aqui, no fazer midiático, muitas vezes se finge esquecer a escolha inerente do fotógrafo por este ou aquele enquadramento, a textura de cor, a opção editorial, as feições escolhidas para estampar os personagens elencados, dentre outros vários possíveis efeitos. Além disso, se inscreve por cima de tudo isso o letrado: imparcialidade. E ainda que as percepções aguçadas pelo plano imagético sejam difíceis de serem descritas no plano da palavra, cabem as perguntas: não somos povoados também por imagens mentais? E não seria toda imagem portadora de informação?

Esse jogo entre informar e mostrar o dito *real*, também está inserido no que é chamado de fotografia documental, que ao propor criar uma linguagem mais aprofundada acerca dos cenários que registra, é em um primeiro momento atrelada a

um ideal de testemunha do mundo que nos circunda, destinado a descrever “a quem não está lá *como é* ou *o que sucedeu e como sucedeu*” (SOUSA, 2004, p. 46). Contudo, depois ocorreu o estabelecimento de um *status* em torno das produções foto documentais, com a consolidação de nomes como o do brasileiro Sebastião Salgado, que terão suas imagens expostas em importantes galerias e museus, em contraste à recepção inicial que era mais modesta.

A fotografia documental de compromisso social, cujos temas são referenciais, ainda hoje, para o fotojornalismo, não vai merecer o destaque consagrado pela imprensa da época à fotografia de guerra e de "pequenos eventos", pelo menos numa fase inicial. Fotógrafos como Thomson (1837-1921) publicaram as suas fotos em álbuns e Riis (1849-1914) teve dificuldades em levar os jornais a inserir as suas fotografias, que publicou também em álbuns (SOUSA, 2004, p. 44).

Além da recepção modesta, o próprio início do que seria tratado como documental não possui um marco, ou uma única linha cronológica dentro de sua história. Nesse sentido, os autores que estudam a temática irão determinar alguns pontos para a compreensão de como este gênero fotográfico se estabelece. Por exemplo: desde a sua criação, a fotografia adquiriu um caráter de documentação e foi, aos poucos, substituindo o trabalho desenvolvido por pintores e gravuristas em expedições científicas. A curiosidade pelo desconhecido levava os fotógrafos que surgiam a desbravar o mundo. Forin Júnior e Boni (2007) consideram que, pelo fato de a fotografia conter inúmeras informações, ela pode ser transformada em objeto de estudos ou fontes de pesquisa. Nesse sentido, o olhar do fotógrafo conseguiria eternizar, através de imagens, momentos históricos e tradições culturais impossíveis de serem reproduzidas meramente com a fala ou com o texto escrito. Todavia, se refletirmos sobre o assunto, paradoxalmente poderemos também concluir que é impossível reproduzir algo assim fotograficamente, isso porque a materialização de uma cena fotográfica, ainda que construída a partir de uma existência, é também um exercício de criação: “nossos olhos passaram a aceitar como verossímeis paisagens plásticas antes inconcebíveis, como um cavalo ‘voando’ com todos os cascos no ar” (MACHADO, 1984, p.48)

São as sequências de fotos advindas de curiosidades etnográficas e das primeiras expedições realizadas por fotógrafos nos Estados Unidos durante a documentação da conquista do oeste, que Sousa (2004) considera o início do fotodocumentarismo, que tem por objetivo registrar um fato de modo atemporal. O

fotodocumentarismo, portanto, é um trabalho realizado a longo prazo, com planejamento e conhecimento prévio sobre a temática a ser abordada, com um modo próprio de expressão. Contudo, conforme assinalado por pesquisadores como o inglês Derrick Price (1997) e a espanhola Margarita Ledo (1995; 1998), a partir do período posterior à II Guerra Mundial se inicia a chamada fotografia documental contemporânea, que se distancia do modelo paradigmático dos anos 1930, o qual era voltado quase que exclusivamente para a fotografia de cunho social, com a preocupação de transformar essa realidade.

Agora, ao pensarmos as fotografias de Graciela, e também as criações de outros artistas como o pintor mexicano Francisco Toledo, que possuía um papel importante na trajetória da fotógrafa, podemos entender que, para além de uma categorização cronológica, a adição do termo contemporâneo se refere a algo que transcende a linearidade. Percorrer *Juchitán de las mujeres* é adentrar em uma espécie de outro tempo, um interespaço em que cenas de um cotidiano banal se juntam a elementos simbólicos que lhes são anteriores. E, ao quase alcançar um belo que seria palatável, tocamos o estranhamento de uma escolha que é uma espécie de mergulho no escuro. O filósofo italiano Giorgio Agamben¹⁸ (em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*) demonstra a complexidade da definição desse termo. Isso porque, para Agamben, o contemporâneo envolve uma relação entre o tempo e sua dissociação e anacronismo (AGAMBEN, 2009, p.59). Afinal, ao vislumbrar algo que não é do período em que vive, o indivíduo recorre a elementos de outros períodos para sanar lacunas. Assim, “aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essência de desomogeneidade” (AGAMBEN, 2009, p.71). Este é um jogo que, neste caso, se aplica como uma analogia fotográfica, porque para Agamben o contemporâneo se aplica ao indivíduo que possui “em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p 64). Mas, nesta sombra, está a potência do que tomaremos a liberdade de abstrair e chamar de “imagem não-materializada” (pela ausência de luz), e ainda assim existente. Até porque, como diz

¹⁸ Giorgio Agamben (1942-) nascido em Roma, Itália, é um filósofo ex-pupilo de Martin Heidegger, e atual professor de Estética e Filosofia Teorética na Università IUAV de Veneza. Em *Il Tempo che resta*, lançada em 2000, e considerada uma de suas principais obras, Agamben desenvolve a tese de que Walter Benjamin era um leitor profícuo do apóstolo Paulo, o que o colocaria como parte de uma tradição messiânica. Dentro dessa linha de raciocínio, o mundo messiânico não é pós-histórico, e sim a própria sociedade como é, na manutenção de suas estruturas, só que de forma um pouco mais deslocada.

Agamben (2009, p. 65) “aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não podemos alcançar”.

Em fotografias como Diane Arbus (1923-1971), por exemplo, temos este vislumbre de como é possível, no banal, captar uma epifania, de modo distinto à ideia de documentação da época. Arbus registrou, nos anos 1960 e em território americano arquétipos outsiders, como anões e prostitutas pelas ruas, e que quebram, de acordo com Lombardi (2007), a noção de objetividade e demonstram na prática aquilo que Sontag (2004) chama de uma *transparência estritamente seletiva*. Porque, ainda que exista a preocupação em retratar a realidade, esta será capturada conforme as noções de quem a registra:

Qual é a diferença entre ver imagens documentais de um conflito e imagens narrativas de um filme sobre a mesma guerra? A resposta mais óbvia e simples diria que um caso é sobre imagens reais e outro sobre imagens fictícias. No entanto, nem toda a questão termina aqui. Uma imagem genuinamente tirada de uma cena de conflito pode se tornar uma imagem fictícia apenas por colocar uma legenda em um jornal que a descreva de forma errada, e muitas vezes uma imagem simulada é capaz de expressar os eventos com mais precisão do que as imagens tiradas (LIZARAZO, 2008, p.23).¹⁹

O não entendimento da imagem enquanto detentora da própria linguagem e rede de significações, como se ela estivesse fechada em um único significado, é um caminho perigoso, tal qual a pós-verdade, que povoa o universo virtual em uma ambientação de notícias falsas (*fake news*), tomadas como reais. Nesse sentido, ao analisarmos as múltiplas camadas características de uma linguagem aprofundada como o documental, é necessário entendermos a imagem como conotativa, o que responde em partes à pergunta anterior: não seria toda fotografia detentora de informação? A resposta é sim. Ao partirmos da conotação fotográfica proposta por Barthes (1990), percebemos que essa se desenha sobre a denotação da própria imagem. Isto é: ao se escolher determinado enquadramento ao invés de outro ou determinada temática, formam-se signos passíveis de interpretação, mas que também, como veremos, ultrapassam um modelo de decodificação resolutivo.

¹⁹ En qué radica la diferencia entre ver imágenes documentales de un conflicto e imágenes narrativas de un filme sobre esa misma guerra? La respuesta más obvia y simple diría que un caso se trata de imágenes reales, y en el otro de imágenes *ficticias*. Sin embargo no toda la cuestión concluye aquí. Una imagen genuinamente tomada de una escena del conflicto puede convertirse en imagen ficticia sólo con poner un pie de foto en un periódico que la describa erróneamente, y muchas veces una imagen simulada es capaz de expresar de forma más certera los acontecimientos, que imágenes tomadas.

Ocorre que, nesse processo, a mensagem conotada – essa segunda camada por assim dizer – fica escurecida. Ela está ali, mas é tratada como se não estivesse. Barthes (1990B) aborda essa questão em seu ensaio *A mensagem fotográfica*, mais especificamente no tópico “O Paradoxo fotográfico”, onde explica os conceitos dos dois tipos de mensagem fotográfica. Também nesse tópico temos uma problemática semelhante à sugerida em nosso próprio texto, sobre como alguns professores abordam a fotografia dentro de uma sala de aula em um curso de jornalismo (num discurso mantido pelos alunos quando profissionais formados), tratando a fotografia, muitas vezes, exclusivamente através daquilo que o autor define como *analogon* (mensagem denotativa). Isto porque *analogon* seria essa semelhança que é tão estrita com o dito real, que por vezes é, de fato, confundida com a ideia da existência dessa realidade crua, unilateral e acessível a todos os olhares. Por *analogon*, portanto, temos a mensagem denotativa, a cena em si, o que está na sua suposta semelhança com o referente. Uma mensagem sem código, que pode ser traduzida em frases que escutamos no nosso próprio dia a dia, como “*ver para crer*” ou “*se eu vi é porque é*”, onde se coloca a fotografia em um patamar de representante da verdade, e não como um suporte que em dado momento se apropriou do desenrolar de uma cena do presente. Nesse sentido, para Barthes, o paradoxo fotográfico reside na existência de duas mensagens: a denotativa e sua ausência de código, e a conotativa, passível de códigos de interpretação, que é justamente difícil de ser descrita, uma vez que o plano da palavra corresponde a outra estrutura que não a sua. Contudo, para além da dificuldade presente nesta conotação, há também a própria carência de estudos de imagem no ensino regular. Aprendemos a ler e a escrever, sem no decorrer desse processo termos um momento destinado ao raciocínio e leitura de imagens. Assim, a crença da mensagem denotativa como testemunha ocular do real é mantida, inclusive em espaços que estariam destinados a esta discussão. E ,dentro de todo este contexto, há o modo como os veículos jornalísticos se relacionam com suas fotografias:

Ora, esse estatuto puramente "denotante" da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, numa palavra sua "objetividade", tudo isso se arrisca a ser mítico (são os caracteres que o sentido comum atribui à fotografia): pois de fato, há uma forte probabilidade (e isso será uma hipótese de trabalho) para que a mensagem fotográfica (ao menos a mensagem de imprensa) seja também ela conotada. A conotação não se deixa forçosamente apreender imediatamente ao nível da própria mensagem (ela é, se quisermos, simultaneamente visível e ativa, clara e implícita), mas pode-

se já induzi-la de certos fenômenos que se passam ao nível da produção e da recepção da mensagem: de um lado, uma fotografia de imprensa é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos fatores de conotação; e, de outro, essa mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é lida, ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos; ora, todo o signo supõe um código, e é este código (de conotação) que seria necessário tentar estabelecer (BARTHES, 1990B, p. 3).

Nas palavras de Barthes está a reflexão, que é experienciada todos os dias por fotojornalistas e, claro, no processo posterior à execução da própria fotografia: a parcialidade está intrinsecamente ligada ao humano. Consciente ou inconscientemente, fazemos escolhas e, com estes recortes, pulsamos o imagético de códigos.

No que concerne a este trabalho e à estreita relação entre informação e arte na fotografia documental, faz-se necessário também discutir a conotação dentro desta linguagem, uma vez que, ainda que o autor entenda que dentro do artístico os códigos sejam levados em consideração, não podemos esquecer que neste limiar em específico a mensagem denotativa é por vezes tratada como una. Isto é, a fotografia documental, adornada por uma estética petrificante, é cultuada pelo grande público como um aporte do que seria o real, esquecendo-se da linguagem artística e do trabalho por sobre esta ideia de realidade, e levantando algumas discussões sobre métodos, sobre como lidar com as pessoas à frente da câmera. Outro questionamento que se insere, neste gênero de intersecções, é: como estabelecer relações entre o ético e estético?

1.1 FORMAÇÃO IDENTITÁRIA: O INÍCIO DO PENSAMENTO DOCUMENTAL MEXICANO

Ao contrário de uma percepção idealizada de uma imprensa com a função de reportar aquilo que precisa ser noticiado, temos no histórico da América Latina e, mais especificamente do México, os jornais como construtores de um imaginário sobre como aquela sociedade deve ser vista, e quais serão seus apontamentos em uma identidade²⁰ que é formulada pela diferença. A fotografia de imprensa, principalmente

²⁰ Utilizaremos o conceito de identidade traçado pela autora Kathryn Woodward (2014), para quem as identidades estão em constante transformação e não são unificadas. Nesse sentido, a formulação identitária é historicamente baseada em um discurso de violência, pautado na diferença, isto é, os

a da Cidade do México, capital do país, associada à transição dos fotógrafos de estúdio, que graças aos avanços tecnológicos podiam sair para fazer registro nas ruas no final do século XIX, bem como a Revolução Mexicana, influenciaram o que futuramente se constituiria como fotografia documental mexicana.

A evolução litográfica desde o século XVIII dos “tipos sociais” na Europa corresponde à necessidade de identificar, catalogar, ordenar e hierarquizar os diferentes grupos que constituem a sociedade. Essa necessidade é a consequência natural do espírito iluminado, onde o reconhecimento da individualidade passa por sua correspondência no “catálogo geral” de individualidades que significa o conjunto de tipos sociais. No caso mexicano, no final do século XVIII e ao longo do século XIX, as imagens (aquarelas, litografias e até pinturas a óleo) refletiram-se no que se chamará de “tipos populares mexicanos”. É interessante notar que o desenvolvimento desses “tipos populares” se deve principalmente à intervenção de artistas viajantes europeus. Linati, Rugendas, Waldeck, Nebel ou Hegi, entre outros, são os pioneiros neste sentido (ARNAL, 2010, p.27).²¹

Tal modelo europeu de catalogação é importado pelas elites mexicanas, naquilo que o autor explica como uma tática de diferenciação social de classe. Isto é, ao criar o imaginário desses *tipos populares* e expor o outro, a elite mexicana se consolidava como afastada dessas figuras e, ao propor um México a ser descoberto, os fotógrafos deste país se colocam simbolicamente como não pertencentes ao território que habitam.

Somada à estratégia de catalogação estão as câmeras de menor porte que possibilitaram fotografar na rua. Elas foram fundamentais para que os fotojornalistas da capital mexicana retratassem os *populares* dentro das chamadas funções sociais, e no que seriam seus próprios limites, naquilo que é nomeado por Arnal (2010, p.28) como *convenção iconográfica* aos moldes das elites. Assim, as imagens dos indivíduos em seus ofícios são catalogadas a fim de compor uma ideia de nação artificialmente moldada, com uma supervalorização das profissões que são sempre

corpos que não dominam os sistemas de representação são encarados como externos, como “os outros”. Assim se estabelece uma construção identitária essencialista e artificialmente articulada para justificar a opressão sobre estes grupos que não se encaixam no discurso hegemônico, aqueles que não são considerados como “nós”.

²¹ El desarrollo litográfico desde el siglo XVIII de los “tipos sociales” en Europa, corresponde a la necesidad de identificar, catalogar, ordenar y jerarquizar los distintos grupos que conforman la sociedad. Esta necesidad es la consecuencia natural del espíritu ilustrado, donde el reconocimiento de la individualidad pasa por su correspondencia en el “catálogo general” de individualidades que significa la colección de tipos sociales. Para el caso mexicano, a finales del siglo XVIII y a todo lo largo del siglo XIX, se plasman en imágenes (acuarelas, litografías incluso óleos) lo que se denominará “tipos populares mexicanos”. Es interesante advertir que el desarrollo de estos “tipos populares” se debe principalmente a la intervención de artistas viajeros europeos. Linati, Rugendas, Waldeck, Nebel o Hegi, entre otros, son los pioneros en este sentido.

segmentadas, ou seja, não se mostram as relações desenvolvidas entre os membros dessa sociedade, estabelecendo-se um sistema de particularização:

O método para isso é bidirecional. Em primeiro lugar, as imagens representativas dos segmentos sociais - na forma de estamentos - que compõem o diversificado conjunto nacional são coletadas no campo, na cidade, nas favelas e nos espaços públicos. Mas essa variedade tem um limite; a síntese das características nacionais força a exclusão da individualidade. A taxonomia social nas profissões (entendendo como tal a forma de ganhar a vida) leva necessariamente à exclusão das características particulares de cada indivíduo - a sua personalidade - e obriga a preencher o espaço deixado por essa exclusão com atributos gerais e sempre iguais que permitem a identificação do ofício daquele que é retratado. Em segundo lugar, e na direção oposta à coleção de tipos nacionais, esta catalogação será usada como um exemplo social. É nesse vasto inventário social que os indivíduos, próximos de alguma forma a uma profissão, devem ser reconhecidos. Afastar-se deles implica afastar-se dos valores nacionais e, portanto, da conformação da identidade nacional. Por isso, o propósito da ampla catalogação social não é meramente cumulativo, mas essencialmente exemplar (ARNAL, 2010, p. 30).²²

Em contrapartida, os ofícios largamente reproduzidos em fotografias são mostrados apenas quando se trata das classes sociais mais baixas. No que se refere às classes altas, a singularidade do indivíduo é mantida ou moldada pela própria imagem criada.

O processo de diferenciação também ocorreu com a classe fotográfica, durante o período que compreendeu o Porfiriato²³. Enquanto os fotógrafos que retratavam em estúdios as personalidades abastadas da época tinham prestígio e poder – suas imagens eram compradas por Diários –, os que trabalhavam no próprio jornal não recebiam o mesmo reconhecimento social. Possuíam câmeras portáteis de menor resolução e equipamentos emprestados pelo próprio jornal (ARNAL, 2010, p. 36). Contudo, eles adquiriram a vantagem de poder retratar cenas não montadas dessa

²² El método para ello es en dos sentidos. En primer lugar, se recolecta en el campo, en la ciudad, en los barrios bajos y en los espacios públicos, las imágenes representativas de los segmentos sociales – a modo de estamentos– que conforman el variado conjunto nacional. Pero esa variedad tiene un límite; la síntesis de los caracteres nacionales obliga a la exclusión de la individualidad. La taxonomía social en oficios (entendiendo como tal la forma de ganarse la vida) conduce necesariamente a la exclusión de las características particulares de cada individuo –su personalidad– y obliga a llenar el espacio dejado por esa exclusión con atributos generales y siempre iguales que permitan la identificación del oficio. En segundo lugar, y en sentido inverso a la recolección de los tipos nacionales, se utilizará dicha catalogación a modo de ejemplo social. Es en ese vasto inventario social donde deben reconocerse los individuos, cercanos de alguna manera a algún oficio. El alejarse de ellos implica alejarse de los valores nacionales y, por tanto, de la conformación de la identidad nacional. Por ello, la finalidad de la amplia catalogación social no es meramente acumulativa, sino esencialmente ejemplificante.

²³ O Porfiriato ou Porfirismo, como é conhecido na história do México, corresponde ao período em que o general Porfirio Díaz governou o país sob uma ditadura que durou mais de 30 anos, desde o ano de 1876 até a Revolução Mexicana de 1911.

alta sociedade, como a inaugurações de ferrovias, jantares das classes mais altas e a vida diária, ainda que os fotógrafos de maior reconhecimento considerassem esse tipo de produção algo de segunda linha, em comparação a seus retratos de políticos e industriais. Assim, “as ‘pessoas da sociedade’ e os ‘tipos populares’ respondem a uma hierarquia, da mesma forma que seus autores gráficos” (ARNAL, 2010, p. 37)²⁴.

De qualquer modo, o Porfiriato se valeu dos dois gêneros para se consolidar enquanto corrente política, porque tanto as fotografias de estúdio quanto aquelas que faziam parte do que atualmente chamamos de *fotografia social*, consideradas fotografia de política no período, traziam uma perspectiva positiva. Estas últimas eram usadas para demonstrar o crescimento nacional, como inaugurações de centros de saúde mental ou festas patriotas. E a junção de ambos os tipos de imagem ajudou a configurar a imagem do presidente:

É aqui, em Porfirio Díaz como personagem, que as virtudes técnicas da fotojornalismo documental se combinam com a expressividade artística (dependendo da época) dos fotógrafos de estúdio. O tipo fotográfico junta-se ao retrato íntimo para agregar um tipo fotográfico único e superior, o tipo fotográfico do próprio Presidente da República. (ARNAL, 2010, p.38)²⁵

Arnal ressalta que, além do próprio exercício de criação fotográfico, não é apenas a imagem em si a responsável pela formulação identitária do indivíduo, pois é preciso analisar também a diagramação dos veículos. Ou seja, aferir como estão dispostas estas imagens, em qual editoria foram colocadas, ao lado de que textos, e como são nomeadas essas figuras.

1.1.1 A invenção imagética do índio mexicano

Tais estratégias semióticas de configuração identitária são fundamentais no contexto mexicano, uma vez que ajudam a compor um imaginário que ainda persiste e que foi exportado como composição nacional no cenário internacional. Justamente por abandonar a cronologia e adquirir a própria temporalidade, difícil de ser

²⁴ La “gente de sociedad” y los “tipos populares” respondían a una jerarquía del mismo modo que sus autores gráficos

²⁵ Es aquí, en Porfirio Díaz como personaje, donde se conjugarán las virtudes técnicas del fotoperiodismo documental con la expresividad artística (según la época) de los fotógrafos de estudio. El tipo fotográfico se une al retrato íntimo para añadir un tipo fotográfico único y superior, el tipo fotográfico del propio Presidente de la República.

mencionada e ainda assim arraigada, naquilo que Dubois (1994, p. 168) menciona como *fora-de-tempo da morte*. Processo que neste caso se liga a escolhas, que podem, claro, ser subjetivas, mas que costumam se mostrar atreladas a fatores econômicos, especialmente no que se refere à ideia de uma nação que é parte das jovens democracias latinas. Essa ideia, com a vantagem da fotografia, ainda que em sua materialidade, delinear-se-ia muito mais em um sentido de projeção, de *traço do real*: “ver, ver, ver - algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato” (DUBOIS, 1994, p.313).

Podemos dizer que esta característica de construção da ideia de um real é usada em um sentido de inventividade a serviço de quem domina esse capital. Esse processo é exemplificado no caso dos indígenas mexicanos, amalgamados em uma atmosfera exótica e de estratificação social calcada na etnia, e de ordem relativamente recente, uma vez que é a partir de 1892, na exposição Iberoamericana de Madri, que as etnias indígenas da República Mexicana e dos territórios americanos que fazem fronteira com país, são pela primeira vez classificadas por sua etnia:

É a primeira vez na fotografia mexicana sobre os indígenas que seu pertencimento étnico é particularizado, mais do que sua profissão. Embora de alguma forma o indígena ou mestiço já tivesse sido incluído na taxonomia nacional dos tipos fotográficos, essa inclusão havia sido realizada a partir dos ofícios que realizavam (geralmente na Cidade do México), e não de sua origem cultural (ARNAL, 2010, p.33).²⁶

Se tomarmos como ponto de partida que, de acordo com Dorotinsky (2010, p.105), no século XIX, devido à característica mimética de homens e mulheres sobre a imagem, esta é entendida como documento verossímil da realidade, temos que, portanto, a diferenciação social e racial é naturalizada dentro desse processo, valendo-se de três modelos principais utilizados para compor a chamada fotografia indigenista:

a) O registo, que tem por função promover o controle social, seja nas prisões, hospitais psiquiátricos ou no exército; b) a da mercadoria, que se refere à fotografia com fins comerciais, como um produto de consumo criado no estúdio fotográfico, em particular como imagem colecionável; c) a do documento fotográfico como parte do estudo científico da população

²⁶ Es la primera vez en la fotografía mexicana sobre indígenas en que se particulariza su pertenencia étnica, más que su oficio. Si bien de alguna manera el indígena o mestizo ya había sido incluido en la taxonomía nacional de los tipos fotográficos, esta inclusión se había llevado a cabo a partir de los oficios que realizaba (generalmente en la ciudad de México), y no de su procedencia cultural.

indígena, realizado por pesquisadores estrangeiros e posteriormente também por mexicanos (DOROTINSKY, 2010, p. 106).²⁷

O objetivo, então, era o controle social e registro. As pessoas presas, por exemplo, eram fotografadas de frente e perfil, em um mecanismo do governo para controlar as populações e detectar um rosto que comportaria essa ideia de uma alma nacional, que já no século XX ela é forjada na figura do mestiço mexicano (DOROTINSKY, 2010, p.108). Nas imagens tiradas dos presidiários também se exigia que não houvesse sorrisos ou qualquer expressão que “retirasse” suas feições típicas, estratégia também utilizada pelos antropólogos estrangeiros no final do século XIX, que usavam elementos verticais que pudessem dimensionar a altura dos índios [Fig. 1].

²⁷ a) la de registro, cuya función es promover el control social, ya sea en las cárceles, en los manicomios o en el ejército; b) la de la mercancía, que se refiere a la fotografía con fines comerciales, como un producto de consumo más creado en el estudio fotográfico, en particular como imagen coleccionable; c) la del documento fotográfico como parte del estudio científico de la población indígena, realizado por investigadores extranjeros; y luego también por mexicanos

Figura 1: Tarahumara



Fonte: D.R. Museo Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho Lopez, CDI.
(Fotografía e legendas tiradas do livro *La fotografía etnográfica en México en el siglo xix y los primeros años del siglo xx*. In.: *El Indígena en el imaginario iconográfico*, Carl Lumholtz.

Além dos índios terem suas fotografias exploradas para fins comerciais por fotógrafos de estúdio que compunham o cenário, e de que várias poses demandadas pelos fotógrafos tivessem uma perspectiva exótica ou sexualizada, esta diferenciação ética é em grande parte aplicada sob uma narrativa de *uso científico*, em que a junção de psique e corpo é colocada como *ejemplar tipo*, conceituação usada por antropólogos na classificação de etnias. E, dentro da lógica eurocêntrica era comum a medida de crânio, do nariz, a avaliação do sangue, dentre outras práticas oriundas de uma relação pautada pela diferença (DOROTINSKY, 2010, p. 121-122).

No entanto, a importância de adicionar o tipo “indígena” reside na soma quantitativa dos tipos, não na mudança de conceito. Se o comércio é por sua própria natureza uma característica que se aprende e, portanto, é “feito”, a característica do indígena é algo com que se nasce, não se “torna” índio, mas sim “é” índio (ARNAL, 2010, p. 33).²⁸

Essa “diferença” é destacada justamente por não poder ser modificada e, de tão repetida, irá influenciar as futuras gerações de fotógrafos mexicanos, que crescem povoados por imagens indigenistas moldadas pelo interesse estrangeiro e da elite do próprio país, que se desenha paradoxalmente estrangeira à própria nação.

O passado indígena pré-hispânico, a apologia à república romana, assim como as questões hispânicas, constituem os elementos para a construção da identidade nacional da elite dominante. O passado indígena pré-hispânico nos permite vincular a tradição nacional aos postulados de civilização europeus. O passado indígena é então comparado com as civilizações do Egito e de Roma, conferindo à nação mexicana um “certificado de antiguidade. (ARNAL, 2010, p.61).²⁹

Em contrapartida, são somente os índios do passado que são valorizados. O indígena contemporâneo, trabalhador das fazendas ou mendigo nas cidades, não é citado com características positivas. Ainda que conserve tradições de seus antepassados pré-hispânicos, os adjetivos atribuídos a eles estão ligados a coisas como a mentira e a traição (ARNAL, 2010, p.60)

²⁸ Sin embargo, la importancia de añadir el tipo “indígena” reside en la suma cuantitativa de tipos, no en el cambio del concepto. Si el oficio es por su propia naturaleza una característica que se aprende, y por lo tanto se “hace”, la característica de indígena es algo con lo que se nace, uno no se “hace” indio, sino que “es” indio.

²⁹ El pasado indígena prehispánico, la apología de la república romana, así como temas hispanos, conforman los elementos de construcción de identidad nacional de la élite gobernante. El pasado indígena prehispánico permite vincular la tradición nacional con los postulados europeos de civilización. Se compara entonces el pasado indígena con las civilizaciones de Egipto y Roma, dando así “certificado de antigüedad” a la nación mexicana

1.1.2 A mítica do herói em um cenário Revolucionário

A figura posa com seu bigode imponente, chapéu ao estilo de seu país, e em uma mão empunha a arma de fogo e na outra segura um sabre, como que esperando um convite para sacá-lo. No olhar penetrante, está a postura com ares de General de Emiliano Zapata, em fotografia atribuída ao alemão Hugo Brehme [Fig. 2], embora haja divergências em relação à autoria. No célebre retrato, temos a imagem de um homem que se tornou um dos grandes símbolos nacionais e modernos do país e da cultuada Revolução Mexicana, conflito armado que teve início em 1910 e que culminaria na morte de Zapata em 1919. Contudo, se Zapata e o movimento zapatista – uma das frentes contrárias ao Porfiriato e representante dos direitos dos camponeses sufocados por uma elite latifundiária – possuem hoje retratos disseminados como o de heróis revolucionários, ao lado de figuras como Pancho Villa, tal imagem foi construída. A princípio, jornais da época como *El Imparcial*, *El País*, e *El Diario del Hogar* (Arnal, 2010, p.22) eram de cunho Porfirista, e tinham por objetivo criar a imagem de Zapata e seus companheiros como bandoleiros. Isto é, almejavam o tipo fotográfico do bandido, do caudillo zapatista, pelo qual “eles nunca terão a oportunidade de se reconhecerem” (Arnal, 2010, p. 52)³⁰.

³⁰ pero nunca se les dará la oportunidad de reconocerse ellos mismos.

Figura 2: Emiliano Zapata (1911)



Fonte: Fondo Casasola, Fondo Casasola, finah 63464. (extraída do livro Atila de tinta y plata), Hugo Brehme (atribuida), Hotel Moctezuma, Cuernavaca, c., México, 26 de mayo de 1911.

Talvez um paralelo no imaginário brasileiro seja o do cangaço do sertão, cujo símbolo máximo é Lampião,³¹ que era retratado como um bandido pelos veículos impressos da época para posteriormente ocupar um posto de herói cultuado. Isso, é claro, sem excluir que nesse exemplo temos um herói às avessas, e em Zapata um símbolo mais aclamado. Contudo, adicionemos à essa perspectiva que se trata de dois países latinos de forte influência católica, desigualdade social e que são duas mortes ocorridas em decorrência de assassinatos. Aqui, aliás, entra a característica de resignificação que uma imagem pode assumir a depender do seu contexto, especialmente as que adquirem um valor messiânico e se convertem em símbolos de valores arraigados daquela cultura, cumprindo uma função de transferência emocional, que se liga ao sentimento de injustiça e o fascínio pelo trágico:

Desde a fotografia de seu cadáver rodeado por seus simpatizantes, à imagem atribuída a Hugo Brehme em que Emiliano Zapata aparece com uma banda de general, sabre, revólver e rifle nas mãos, constatamos, a partir de 1919, que essas imagens se tornam os depositários do culto popular; se tornam símbolos da luta camponesa e popular à maneira dos ícones da tradição católica. Por tudo isso, desde a morte de Zapata até os dias atuais, podemos afirmar que várias fotografias-símbolos do movimento zapatista adquiriram o caráter de fetiche desde então (ARNAL, 2010, p. 52).³²

Um ponto interessante no que se refere à mítica do herói advindo da Revolução Mexicana e de suas fotografias que povoam o imaginário nacional, é que estas não se limitam aos fotografados. A mítica é também construída em torno do fotógrafo, no que concerne ao caso específico de Agustín Víctor Casasola. Junto com seu irmão, o

³¹ Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, viveu na região da caatinga entre 1920 e 1938. Tornou-se a figura mais conhecida do movimento cangaceiro, movimento armado de nômades nordestinos que atuou principalmente entre o final do século XIX e início do século XX. Ficaram conhecidos pelos crimes violentos e por sua brutalidade. Dentre suas motivações estavam as disputas de terra. Lampião chegou a comandar um exército de cerca de 100 homens, divididos em subgrupos para dificultar a ação da polícia. A área de atuação de seu bando alcançava territórios dos estados de Alagoas, Ceará, Bahia, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe. Existem muitas divergências e controvérsias em relação ao homem que ficou conhecido com o rei do cangaço, e apesar de ter se perpetuado no imaginário popular como um herói às avessas, pesquisadores como Frederico Pernambucano de Mello e Grunspan-Jasmin argumentam que Lampião não pode ser considerado um bandido social porque seu desejo não era o de fazer justiça, e sim utilizar o poder conquistado em benefício próprio.

³² Desde la fotografía de su cadáver rodeado de sus simpatizantes, hasta la imagen atribuida a Hugo Brehme en la que aparece Emiliano Zapata con banda de general, sable, revólver y fusil en la mano encontramos, a partir desde 1919, que dichas imágenes se tornan en las depositarias del culto popular; se convierten en símbolos de lucha campesina y popular al modo de los iconos de la tradición católica. Por todo ello, a partir de la muerte de Zapata y hasta nuestros días, podemos afirmar que diversas fotografías-símbolos del movimiento zapatista adquieren desde entonces el carácter de fetiche.

também fotógrafo Miguel Casasola, ele criou uma agência fotográfica que viria a se tornar o *Fondo Casasola*. Uma agência que tinha características modernas já no ano de 1912, e adquiria imagens de outros fotógrafos para as vender para a imprensa nacional e estrangeira. Criava-se assim, em torno de Agustín Casasola, a ideia do fotógrafo da revolução, ainda que boa parte dessas imagens não tenha sido feita por ele mesmo, e que a maior parte de sua produção fotográfica não seja correspondente ao período.

Os aspectos sociais, econômicos ou geográficos do século XX mexicano pouco lhe interessaram, apesar de o Arquivo Casasola ter se constituído em uma fonte inesgotável de imagens para publicações com iconografia relacionada a esses temas. As decisões editoriais tomadas por seus descendentes reforçaram a imagem de Agustín Víctor, que já era visto com esse viés, como fotógrafo da Revolução e nos levaram a crer que o Arquivo continha em sua maioria material representativo do conflito. Por não se interessar em divulgar fotografias do cotidiano, monumentos ou tipos populares da Cidade do México, a própria família Casasola defendia a ideia de que os fundadores da dinastia eram apenas embaixadores da fotografia revolucionária (GAUTREAU, 2007, p. 115).³³

Além disso, era prática comum da Agência borrar o nome dos autores da foto e colocar em cima o sobrenome Casasola. “Foram identificados (nem todos com seu nome próprio) mais de quatrocentos e oitenta fotógrafos de fora da agência” (ARNAL, 2010, p. 39)³⁴, no acervo dos Casasola, e que pertencem ao fundo Casasola. Assim, ainda que outros nomes sejam lembrados como fotógrafos do período, vários acabaram obscurecidos ou esquecidos diante do plágio e da mítica criada sobre uma única figura. Este duplo viés de mitificação em torno de nomes masculinos, elevados no sobrenome Zapata à frente da lente e Casasola por detrás dela, tornaram comum encontrar nas ruas de várias cidades mexicanas fotografias icônicas de Emiliano Zapata e Francisco Villa, possuindo clara relevância histórica imprescindível.

³³ Los aspectos sociales, económicos o geográficos del siglo xx mexicano le interesaban poco, a pesar de que el Archivo Casasola hubiese constituido una fuente inagotable de imágenes para publicaciones con iconografía relativa a estos temas. Las decisiones editoriales tomadas por sus descendientes reforzaron la imagen de fotógrafo de la Revolución que ya tenía Agustín Víctor e hicieron pensar que el Archivo contenía mayoritariamente material representativo del conflicto. Al no interesarse por difundir fotografías de vida cotidiana, monumentos o tipos populares de la ciudad de México, la propia familia Casasola sostuvo la idea de que los fundadores de la dinastía eran únicamente embajadores de la fotografía revolucionaria.

³⁴ se han identificado (no todos con nombre propio) más de cuatrocientos ochenta fotógrafos ajenos a la agencia.

1.2 NOTAS SOBRE A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL MEXICANA

Foi em 1920 que Álvaro Obregón, com seus bigodes cheios, cabelos cuidadosamente engomados e penteados de modo lateral, assumiu a presidência. Em imagens com um plano mais aberto é possível ver em sua figura a marca da conturbada Revolução Mexicana – categorizada no singular, mas que envolve uma série de eventos plurais em diferentes contextos e regiões do país. Falta-lhe um braço, resquício de uma batalha em Celaya, Guanajuato, em 1915, contra o exército de Pancho Villa. Falta um braço, sobram desafios ao território que começa a se delinear como nação: os próximos anos serão marcados pela instabilidade política, com conflituosas sucessões presidenciais, e uma frágil relação com os vizinhos estadunidenses, que tentavam invadir o território mexicano.

Por outro lado, havia o fortalecimento econômico com a produção petrolífera e um, por assim dizer, renascimento cultural, facetado no Secretário de Educação Pública José Vasconcelos, que iria contribuir para a formação do “indivíduo pós-revolução”. Isso porque, com investimentos como a fundação de bibliotecas, o aumento do salário de professores, a publicação de jornais, revistas e o delineamento de um novo pensamento, “deu-se início a um imenso programa de alfabetização de crianças e adultos, que visava a formação de um novo homem, o mexicano do século XX, futuro cidadão de um Estado que ainda não se tornara uma nação” (MUZARDO, 2009, p.674). E, vale ressaltar, estava incluído neste projeto do novo cidadão um investimento em diversos setores do mundo da arte, que se relacionavam e iniciavam a formação de figuras artísticas com forte carga ideológica, e imbuídas desse sentimento nacionalista característico do período. Assim, onde antes havia uma elite ansiosa por se diferenciar de seus conterrâneos e se assemelhar aos europeus, agora se encontrava um grupo preocupado em usar os símbolos nacionais como afirmativa de pertencimento. É nesse contexto que artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros têm financiados seus famosos murais (ALCÁNTARA, 2012, p.19). É também nesse período que os fotógrafos de imprensa se voltam ao registro mais detalhado da cultura nacional, influenciados pela popularização da fotografia de rua:

apenas registrando acontecimentos e o cotidiano de um país e se não aproveitando certos motivos da iconografia e das paisagens nacionais, para

desenvolver reportagens que enchessem as páginas de jornais como El Universal Ilustrado e um bom número de revistas ilustradas como Zig-zag e Jueves de Excelsior. Os nomes de Enrique Díaz, Antonio Carrillo, Fernando Sosa e da própria agência Casasola destacaram-se como autores de ensaios documentais, como crônicas visuais dos acontecimentos mais importantes, bem como o registro de obras do Estado (ALCÁNTARA, 2012, p. 19).³⁵

O cenário do país também é visitado por fotógrafos estrangeiros, que se integram à imagética desse novo México. A fotógrafa italiana Tina Modotti, por exemplo, passa a retratar o trabalho dos muralistas em 1926, e assim como Diego Rivera, Frida Kahlo e vários outros artistas do período, mescla arte e política, registrando o evento que seria intitulado de *Parada dos trabalhadores* [Fig. 3], uma manifestação popular ocorrida além do registro da arte folclórica mexicana. “Alguns desses trabalhos foram publicados em livros e revistas da época, sendo reproduzidos, muitas vezes, sem texto algum, fazendo de Tina uma das primeiras fotógrafas do México a terem suas fotografias encaradas como obras de arte, e não como ilustrações” (MUZARDO, 2009, p.676).

³⁵ solo registrando acontecimientos y la vida cotidiana de un país que se sino aprovechando ciertos motivos de la iconografía y paisajes nacionales, para desarrollar reportajes que llenarían las páginas de periódicos como El Universal Ilustrado y un buen número de revistas ilustradas como Zig-zag y Jueves de Excelsior. Los nombres de Enrique Díaz, Antonio Carrillo, Fernando Sosa y la misma agencia Casasola, destacaban como autores de ensayos documentales a manera de crónicas visuales de los acontecimientos más importantes, así como del registro de obras estatales.

Figura 3: Mexican Workers Parade (1926)



Fonte: site MoMa, Tina Modotti, México, 1926.

Contudo, ainda que os fotógrafos estrangeiros que chegavam tivessem um outro panorama em relação ao registro quando comparados às expedições fotográficas do século XIX, com fotografias *esteticamente belas*, persiste um certo cunho de descoberta ao excêntrico e do caótico *novo continente*, o que pode ser notado em Cartier Bresson e o pretexto com o qual a princípio chegou ao país:

Ele faz parte de uma missão geográfica francesa montada pelo museu de etnografia do Trocadéro, ante a perspectiva da construção de uma grande estrada pan-americana. Quando o San Francisco faz uma escala em Havana, seus membros posam na ponte, sorridentes, para os repórteres da imprensa cubana. Nas fotos, além de Cartier-Bresson, estão Alvarez de Toledo, Bernard de Colmont, o pintor Antonio Salazar, Tacverian e Julio Brandan, antigo diplomata e advogado argentino que se tornara antropólogo, a quem o governo mexicano encomendara um estudo sobre os índios cujo modo de vida seria transtornado pela construção da via. (ASSOULINE, 2013, p.66)

Figura 4: Mulher zapoteca no mercado em Juchitán de Zaragoza (fotografia de Cartier-Bresson, 1963)



Fonte: arquivo Magnum photos, Henri Cartier-Bresson, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1963.

Há também uma repetição em torno dos nomes dos fotógrafos de outras nacionalidades, em seus registros supervalorizados por editores e historiadores (ALCÁNTARA, 2012, p. 20). Junto a isso, há o florescimento de várias revistas ilustradas entre os anos 1930 e 1940, com conteúdo aprofundado em imagens – característica própria da fotografia documental –, sob influência dos Estados Unidos, que onde o mercado editorial passava por processo semelhante. Assim, periódicos como “*Hoy, Mañana* e principalmente *Rotofoto* se converteram nos meios mais importantes para a publicação de imagens documentais à maneira de ensaio” (ALCÁNTARA, 2012, p.20).³⁶

Nesse contexto, Manuel Álvarez Bravo se constitui no fotógrafo mais conhecido deste país. Nascido em 1902 na cidade do México, suas fotografias em preto e

³⁶ *Hoy, Mañana* y sobre todo *Rotofoto*, se convirtieron en los medios más importantes para la publicación de imágenes documentales a manera de ensayo.

branco, que apresentam um México indígena e a luta de classes, ganham rápida repercussão depois de sua primeira exposição no local de maior destaque no cenário das artes no país, o Palácio de Bellas Artes. Além disso, sua relação com nomes já citados, como Cartier-Bresson, Diego Riviera e Tina Modotti, bem como com outros intelectuais da época, e o acercamento fotográfico com o surrealismo, garantiu-lhe grande renome (ALCÁNTARA, 2012, p.20). A relação que Bravo possui com a fotografia pode ser vislumbrada em seu ensaio *El arte negro* (1945), em que descreve:

Se a música, a pintura, a poesia e a escultura têm cada uma os próprios olhos, ouvidos, e toque definindo parcialmente suas próprias sensações, a fotografia tem que noticiar um mundo semelhante, mas com suas próprias ressonâncias e vislumbres de seus próprios olhos, tato e ouvidos (ÁLVAREZ BRAVO, 1945, p.16).³⁷

Se para alguns críticos Bravo deve ser elogiado por contribuir para a formação de uma América Latina menos exótica e retratada por nuances mais aprofundadas, para outros, de viés contrário, Bravo é visto como formador de uma visão essencialista de seu país, agravada justamente por esta postura de encarar sua produção como um retrato do real, e não como um recorte de sua própria percepção de realidade. Em artigo intitulado *Problemas da crítica fotográfica e a questão de uma imagem verdadeiramente revolucionária: as fotografias de Mario Algaze, Juan Rulfo e Manuel Álvarez Bravo*, por exemplo, o autor Fraser questiona aquilo que considera como uma maior preocupação estética sobre a imagem, do que a respeito da recepção das fotografias. Tal postura está presente, em sua visão, tanto em Bravo quanto no também fotógrafo mexicano Juan Rulfo, e ainda no fotógrafo cubano Mario Algaze. No que se refere aos fotógrafos mexicanos, Fraser cita que os próprios textos que acompanham suas fotos costumam conter descrições poéticas e redundantes que afastam questões críticas dos contextos sociais presentes nas fotografias.

Mais uma vez, contudo, com Alvarez Bravo assim como com Rulfo, nós encontramos uma necessidade de colocar suas fotos no discurso de um olhar colonizador. Na introdução de *Revelações: A Arte de Manuel Álvarez Bravo*, um livro das fotografias exibidas no Museu de Artes Fotográficas em San Diego, Califórnia, de 12 de julho a 9 de setembro de 1990, Arthur Oilman escreve não sobre um, mas três Alvarez Bravos. O primeiro é o "pré-colombiano Alvarez Bravo, um adorador de touros e sacrificador de virgens,

³⁷ Si la música, la pintura, la poesía y la escultura tienen cada una sus ojos, sus oídos y su tacto parcialmente definiendo sus propias sensaciones, la fotografía tiene que dar noticia de un mundo semejante, pero de resonancias y vislumbres propios, de sus propios ojos, tacto y oídos.

que dançava com Chac e Xipe e não fazia prisioneiros (FRASER, 2004, p.115).³⁸

Ao relacionar as obras de Bravo a adjetivos que remetem ao romântico e ao exótico, portanto, Fraser revela que ali há uma afirmativa, mais uma vez, do olhar do colonizador europeu. Isso faz com que suas críticas ressoem também por sobre os trabalhos de alunos de Bravo, e em muitos casos sobre as produções de amigos do fotógrafo que também se tornaram referenciais relevantes da fotografia documental mexicana, como Hector García, Nacho López, Rodrigo Moya, Mariana Yompolsky, Pedro Meyer e, em última instância, também sobre Graciela Iturbide.

O período da ascensão de Bravo e da formação de outros fotógrafos que se fortalecem enquanto figuras de renome, compreende as décadas de 1950 a 1980. Já nos anos 1960 e 1970, há o foco em temáticas relacionadas à pobreza e à marginalização vivenciadas no território nacional, e a busca pelo próprio fortalecimento da fotografia local com a fundação do *Consejo Mexicano de Fotografía (CMF)* em 1977, por fotógrafos como Nacho López, Rodrigo Moya (1934), José Luís Neyra (1930), Lázaro Blanco (1938-2011), Julieta Jiménez Cacho (1951) e Pedro Meyer (1935) (ver: SANTOS, 2014, p. 171). Nesse período, portanto, é inserido um contexto de fotodocumentarismo de denúncia social, onde as mazelas do povo e a angústia ocasionada pela acentuada desigualdade da estratificação econômica é apontada com afinco:

Mas esse uso político tinha, ainda, um outro fim: a delimitação de uma identidade própria. A nova tradição continuava tendo a identidade local como tema central de suas produções, mesmo que sob outra perspectiva. De acordo com essa visão, refletir a realidade da região configurava-se como uma maneira de buscar uma identidade que fizesse frente aos estereótipos exóticos que eram impostos do exterior (SANTOS, 2014, p.173).

Ocorre que, outra vez, a busca por essa identidade está calcada na diferença em relação aos fotografados, que são sempre o outro, inseridos em contexto afastado dos próprios fotógrafos. “As imagens exóticas sobre o meio rural e indígena deram lugar, assim, a imagens igualmente exóticas sobre a miséria, como uma poetização

³⁸ Once again, however, with Alvarez Bravo as with Rulfo, we find there is a need to fit his pictures into the discourse of the essentializing colonizing gaze. In the introduction to *Revelaciones: The Art of Manuel Alvarez Bravo*, a book version of photographs exhibited at the Museum of Photographic Arts in San Diego, California from July 12 - September 9, 1990, Arthur Oilman writes of not one, but three Alvarez Bravos. The first is the "pre-Colombian Alvarez Bravo, a worshipper of bulls and sacrificer of virgins, who dances with Chac and Xipe and takes no prisoners".

de segmentos pobres e marginalizados” (SANTOS, 2014, p.173). Por outro lado, fica a indagação: como esse tipo de temática deveria, então, ser abordada? Uma vez que possuir uma câmera e ter contato com um pensamento de narrativa fotodocumental, costuma estar vinculado à possibilidade de acesso à educação e informação, e considerando os contextos da maioria dos países latino-americanos marcados pela desigualdade social, como essas mesmas classes marginalizadas terão acesso a isso? E se não possuem, quem mostrará suas histórias? De fato, essas narrativas de imagem podem contribuir para uma mudança de pensamento? E, considerando a perspectiva do espectador emancipado de Rancière (2012 [2008]) e a imprevisibilidade em relação a como será a recepção dessa obra – e quais significados a mesma irá adquirir ao longo do tempo –, é possível de fato responsabilizar os fotógrafos por uma linguagem essencialista?

Arelado a todo esse contexto, os gêneros fotográficos começam a se delinear de maneira mais estrita aos fins que se destinam. Temos então “uma forte separação entre fotografia ‘artística’ e fotografia documental ou fotojornalismo” (ALCÁNTARA, 2012, p. 21)³⁹, ainda que no caso do fotojornalismo e do fotodocumentarismo essa linha seja algo tênue, uma vez que em ambos temos a ambição de registrar aquilo que seria a *realidade*. Há, assim, um conflito entre fotografias destinadas a um cunho artístico e as com caráter de documentação, até que os artistas e críticos reencontrassem similaridades nessas produções:

Para as bienais seguintes em 1982, 1984 e finalmente 1986 (na década seguinte, o INBA já não as organizaria, mas a CONACULTA, por meio do Centro de Imagem), havia um equilíbrio entre as propostas documentais e os discursos experimentais que abriam lacuna para novas tendências conceituais em fotografia que seriam feitas nas décadas subsequentes. Gerardo Suter, Carlos Somonte, Jan Hendrix, Lourdes Almeida, Lourdes Grobet, Javier Hinojosa, Pedro Meyer, Pedro Valtierra, Rubén Ortiz, Yolanda Andrade, Laura González, Marco Antonio Cruz entre outros foram os vencedores nessas edições (ALCÁNTARA, 2012, p. 23-24).⁴⁰

³⁹ fuerte división entre fotografía "artística" y fotografía documental o de prensa

⁴⁰ Para las siguientes bienales en 1982, 1984, y finalmente la de 1986 (en la siguiente década, el INBA ya no las organizaría sino el CONACULTA, a través del Centro de la Imagen), hubo un equilibrio entre propuestas documentales y discursos experimentales que abrían brecha para las nuevas tendencias conceptuales en la fotografía que se realizaría en las décadas posteriores. Gerardo Suter, Carlos Somonte, Jan Hendrix, Lourdes Almeida, Lourdes Grobet, Javier Hinojosa, Pedro Meyer, Pedro Valtierra, Rubén Ortiz, Yolanda Andrade, Laura González, Marco Antonio Cruz entre otros fueron los premiados en aquellas ediciones.

No final da década de 1980, mais especificamente em 1988, *O Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) é fundado por Victor Flores Olea, fotógrafo, diplomata e acadêmico mexicano. À época, ele deixou a Subsecretaria de Assuntos Multilaterais da Secretaria de Relações Exteriores, da qual era responsável, para se dedicar ao CONACULTA. O pedido foi feito pelo recém-empossado presidente Carlos Salinas, que teria uma grande importância para o cenário fotográfico, e especificamente para o documental, uma vez que esse processo culminaria no surgimento, em 1994, do *Centro de la Imagen*, relevante veículo para a difusão da imagem no México (HERNÁNDEZ, 2011, p. 72). Isso porque Flores Olea, que no final dos anos 1970 apoiou Pedro Meyer, com quem possuía uma relação próxima, na formação do *Consejo Mexicano de Fotografía*, e de quem receberia a proposta de criação de um espaço que seria chamado de *Centro de la imagen*:

situada no Bairro Roma e sede do CMF, fechou as suas portas em 1989, deixando para trás uma lacuna na promoção e divulgação da fotografia. Nesse contexto, e já como presidente da Conaculta, Flores Olea recebeu em dezembro de 1990 um documento no qual Meyer traçava as linhas gerais para a criação de um novo espaço dedicado à divulgação, ensino, documentação, pesquisa e exibição de imagens técnicas (HERNÁNDEZ, 2011, p.72).⁴¹

A ideia de Meyer em criar um *Centro de la imagen* buscava unir outros meios que trabalhavam com a imagem, como o Cinema, o Vídeo e as Artes Gráficas, bem como aproximar todas essas linguagens da questão dos meios digitais, que desde a década de 1980 começou a usar em trabalhos documentais. Em sua proposta de criação, Meyer estava preocupado em delinear uma convergência dos meios que pudessem apoiar a tradição cultural mexicana, e atualizar a mídia do país em relação às mudanças tecnológicas, já que o México estava atrasado nessas questões, preparando assim os futuros trabalhadores da imagem de seu país para dialogar com essas novas tecnologias.

O plano proposto pelo fotógrafo era rico em detalhes sobre o que deveria existir neste Centro, como por exemplo, “laboratórios de fotografia em preto e branco e colorida, dez salas de aula para vinte alunos, dois estúdios de fotografia, três estúdios

⁴¹ La casa de la Fotografía, ubicada en la colonia Roma y sede del CMF, cerró sus puertas en 1989, dejando tras de sí un hueco en la promoción y difusión de la fotografía. En ese contexto, y ya como presidente del Conaculta, Flores Olea recibió en diciembre de 1990 un documento en el que Meyer le planteaba las líneas generales para la creación de un nuevo espacio dedicado a la difusión, enseñanza, documentación, investigación y exhibición de imágenes técnicas.

de vídeo, três estúdios de gravação de som [...]” (HERNÁNDEZ, 2011, p.74)⁴². E mesmo com a saída de Flores Olea da CONACULTA, em 1992, a ideia do *Centro de la imagen* continuou e o projeto tomou corpo com sua abertura em 4 de maio de 1994 (HERNÁNDEZ, 2011, p.75). O projeto também significou a continuação e fortalecimento das Bienais de Fotografia, já que em sua inauguração realizou-se a *VI Bienal de Fotografía*. A partir daí, estas exposições apontaram as tendências da fotografia mexicana, e construíram um espaço de discussão sobre técnica, narrativa, e estratégias utilizadas na autonomia da fotografia enquanto expressão artística (ALCÁNTARA, 2012, p.26). Além disso, desde lá, por meio de oficinas e conferências, ocorreu o enriquecimento do debate com a discussão entre artistas, teóricos, curadores e acadêmicos sobre a fotografia contemporânea, com a presença de nomes como Joan Fontcuberta, Jitka Hanzlová, Keith Carter, Mary Ellen Mark, Naomi Uman, Jesse Lerner, Cristina García Rodero, Charles Harbutt, Hana Iverson, Tovias Hohenacker, Jim Golberg, Alex Sweetman, Carole Nagggar, Max Kozloff e Sally Gall, dentre muitos outros (ver: ALCÁNTARA, 2012, p.27).

1.2.1 Fotografia latino-americana: o discurso como existência

Se Graciela Iturbide afirma que “uma foto nunca vai mudar o mundo, trabalhei com migrantes, com as maras⁴³...e não é porque tirei fotografias disso que as coisas vão mudar”⁴⁴ (ITURBIDE In: MORALES, 2018, n/p.), concluindo que “somos a sociedade, nós, os que tem que mudar o mundo, não as fotos”⁴⁵ (ITURBIDE In:

⁴² fotografía en blanco y negro y laboratorios para fotografía a color, diez aulas para veinte estudiantes, dos estudios de fotografía, tres estudios de video, tres estudios para grabación de sonido...

⁴³ As maras integram uma poderosa organização criminosa que começou a se formar nas ruas de Los Angeles, na Califórnia, Estados Unidos, por volta da década de 1980. O que posteriormente se tornaria a MS-13 era a princípio um grupo de jovens que se encontravam para fumar maconha e ouvir heavy metal. Eles tinham em comum o fato de serem filhos de imigrantes de El Salvador que saíram de seu país de origem em decorrência da Guerra Civil ocorrida lá entre 1979 e 1992. No Mara os jovens se sentiam como pertencentes e protegidos de outros gangues que dominavam as ruas da cidade. Com o tempo se tornaram uma organização armada ligada ao narcotráfico: modo encontrado para ganhar dinheiro rapidamente. O funcionamento das maras se dá na forma de células independentes umas das outras e espalhadas. A facção também contribui para os altos índices de violência em El Salvador depois que, entre os anos 1980 e 1990, membros foram deportados para o país, e aproveitando que as forças de segurança estavam enfraquecidas pela Guerra Civil, se instituiu como Organização Criminosa. O grupo também se consolidou em outros países, como México, Guatemala e Honduras.

⁴⁴ “una foto nunca va a cambiar el mundo, he trabajado con emigrantes, con las maras... y porque yo tome imágenes de eso no van a cambiar las cosas.”

⁴⁵ Somos la sociedad, nosotros, los que tenemos que cambiar al mundo, no las fotos.

MORALES, 2018, n/p.), é porque há um limite no poder de sensibilização de uma fotografia: a capacidade de propagação supera o estético e se molda a questões de estruturação política. No terceiro capítulo dessa dissertação, entenderemos que a própria concepção do livro *Juchitán de las mujeres* se relaciona ao cenário político vivenciado no local, e o mesmo é válido para o conceito de fotografia latino-americana e sua validação no cenário internacional. Não é um movimento que se dá ao acaso e, conforme citado no tópico anterior, está relacionado a um cenário em que se destaca o nome do fotógrafo Pedro Mayer, formulador do *Centro de la imagen*, além de instituições como a CONACULTA e eventos como as Bienais de fotografia, que vinham se consolidando devido aos esforços de fotógrafos e intelectuais em articular as bases de uma fotografia latino-americana.

No artigo *Contexto para um nascimento/invenção: a Fotografia Latino-Americana como conceito*, Mónica Villares Ferrer defende que dois eventos foram essenciais como estratégia de se consolidar um pensamento fotográfico acerca do continente:

a Primeira Mostra da Fotografia Latino-Americana Contemporânea e o Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia (doravante denominados, respectivamente, Primeira Mostra e Primeiro Colóquio), ambos realizados em 1978. Para nós, será na estruturação do projeto geral que levou à realização de ambos os eventos, e ao conseqüente êxito dos mesmos, que podemos encontrar as sementes que deram vida à “Fotografia Latino-Americana”, um conceito que se reafirmará e adquirirá maior peso, em nosso critério, na continuação da iniciativa em 1981, com a realização, pela segunda vez, de um grande evento com as mesmas perspectivas daquele primeiro. E em particular com o Segundo Colóquio Latino-Americano de Fotografia (doravante denominado Segundo Colóquio), cujos debates podem ser vistos como uma reavaliação da estratégia de 1978 e das conquistas alcançadas desde então com a entrada da “Fotografia Latino-Americana” no cenário internacional (FERRER, 2016, p. 78).

Os eventos tinham o caráter político de criar o diálogo entre as produções de uma América não anglo-saxã marcada por um cenário com ausência de projetos institucionais e governamentais que respaldassem a fotografia (FERRER, 2016, p. 75). Dentre os princípios e objetivos criados na fundação do Conselho Mexicano de Fotografia (CFM), em relação ao que se esperava de um fotógrafo, e que também foram usadas na convocatória, em 1977, para a *primeira mostra*, estavam ideias como: a do profissional realizar uma arte comprometida com os conflitos sociais de seu povo, e de reflexão acerca do próprio trabalho e do contexto em que se insere, e

a qual finalidade e propósitos se aplica (FERRER, 2016, p. 75). Escolher trabalhos que se preocupem em refletir desigualdades sociais de seus respectivos países se atrela ao próprio esquecimento destes territórios enquanto produtores de conhecimento. E a busca da criação de um discurso pautado na identidade e pertencimento, e que se relaciona ao histórico desses locais de uma cultura marcada pela encontro étnico-cultural, em contraposição à perspectiva eurocêntrica e norte-americana:

Será como resposta direta a essa realidade e apoiados nas condições sociopolíticas que se deram na segunda metade do século XX que os fotógrafos do subcontinente decidiram se reunir. Para eles serão fundamentais a recuperação pela esquerda do conceito histórico-geográfico de “América Latina”, o triunfo da Revolução Cubana de 1959 e a dimensão que o mesmo adquire sob uma visão crítica da história proposta por vários intelectuais, particularmente ao ser conjugado com o conceito de “Nossa América” colocado por José Martí no século XIX. Tais acontecimentos foram algumas das conjunturas que coadjuvaram e foram aproveitadas pelos fotógrafos para organizar o projeto. (FERRER, 2016, p. 76)

A autora aponta que a escolha por *América Latina* configura uma concepção estética da fotografia do subcontinente (ver: FERRER, 2016, p. 93), e demonstra sua relevância e necessidade ao ter a participação de mais de 20 nações já na *primeira mostra*: “Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, Estados Unidos (autores chicanos), Guatemala, México, Panamá, Peru, Paraguai, Porto Rico, Uruguai e Venezuela” (FERRER, 2016, p. 89), além de um grande número de fotógrafos, principalmente do México (85), e do Brasil (44) participantes. E com uma presença feminina considerável, com 42 fotógrafas “em representação da maioria dos países participantes, embora novamente os dois gigantes do subcontinente tomem a dianteira, sendo que dezenove delas eram mexicanas e onze brasileiras (FERRER, 2016, p. 90). Devido ao sucesso do primeiro evento se pôde realizar o segundo em 1981, e validar o conceito de fotografia latino-americana, com suas próprias características, no cenário internacional, e ao mesmo tempo questionar a ideia de uma *história universal da fotografia* pautada no eixo França-Inglaterra-Estados Unidos (FERRER, 2016, p. 92).

Os dois eventos também foram essenciais, na visão de Ferrer, por se valerem da conjuntura da década de 1970, quando a fotografia começa a ser analisada, no cenário internacional, como obra de arte. Assim, ao terem por iniciativa convidar

especialistas de múltiplas áreas do conhecimento, demonstram a importância da imagem fotográfica no campo teórico e como objeto de arte:

Um processo de “artistificação” estruturado na colaboração mútua entre fotógrafos e organizadores, a partir dos próprios termos “abertos” da convocatória e do gesto deliberado de escolher e enviar dos fotógrafos. Fortalecido no projeto curatorial e na montagem dentro do museu de arte, onde ficha técnica, quadro, acrílico protetor e apresentação desde a parede à altura dos olhos do espectador deram os últimos toques. Para posteriormente passar à divulgação perante o grande público por meio de um livro-catálogo, que, ademais de empregar a formato da página inteira e a impressão em alta resolução acompanhada do “nome da obra” e do “autor”, recuperará os comentários enviados pelos próprios fotógrafos, também em resposta a um pedido do júri, como selo da proposta do “artista” (FERRER, 2016, p. 96).

Assim, ao se constituírem em coleção permanente ancorada por uma Instituição dedicada às artes, os dois eventos possibilitaram, além de uma fonte de memória, a validação da fotografia latino-americana no que concerne à produção do universo das artes. Eles refletem, assim, os esforços de um movimento que busca tornar visível uma produção fotográfica que já existia, e que, no entanto, não era valorizada. E demonstram que o caminho para a consolidação de uma narrativa-imagem se imbrica em camadas relacionadas às esferas de poder: há valor onde há um discurso amarrado e que possa consolidar aquela imagem. Assim, se existem imagens que parecem ganhar vida própria, sem o entendimento de um exato porquê em seu poder de sensibilização, parece também existir um caminho que se relaciona a um contexto político para que tal imagem possa se disseminar. Mas não seria, em alguma esfera, o estético um possível influenciador do discurso que também afeta o contexto político? Poderíamos andar em uma estrada com múltiplos caminhos? Ou os discursos da ordem da palavra sempre chegam antes? E, se uma fotografia não gera mudança, então por que documentar? Será que no fundo toda fotografia que toca o documental é muito mais um impulso de criação gerado pela curiosidade esmagadora e o desejo por contar a própria versão de um mundo inventado? Será que não se pode narrar em imagem o outro? E como saber se a lente que escolhe fitar é ética, uma vez que estética sempre é?

*Salva-te enquanto podes mãe
 que a memória quando dói tanto nos mata
 Ande distante sem levar às montanhas
 mais que o olhar terno de teus homens
 enterrados abaixo do guanacaste
 No lugar que chegares fazes um altar
 para velar por teus mortos no passado
 já terás tempo de recolher seus passos
 de recordá-los com uivos
 que assustariam o coiote em frente à lua cheia
 Mas agora vai
 que os homens de verde vêm por ti⁴⁶*

Irma Pineda

⁴⁶ Bilá lii laga ganda jñaa/ti guendaredasilú ni dunabé naná laaca ruti/Guyé zitu ne chiné siou' xquendaruyadxí ca nguii' stiu'/ga'chica' xha'na' bezayaga/Ra guedandou' gula'qui' mexa' bido'/ti cu'ndaayalu' ca gue'tu' stiu' neca zitu nuulu'/ziuu dxi gutopalu' neza ni guzá ca'/ne gu'nalu' laaca' ne ti ridxi ro'/ni guchibi gueu' cayuuna neza lu beeu/Yanna huaxa guyé/ti ca nguii' ni nacu lari naga' ca zeedaca luguioi'

Sálvate mientras puedas madre/que la memoria cuando duele tanto nos mata/Márchate lejos sin llevar a costas/más que la mirada tierna de tus hombres/enterrados bajo el guanacaste/Al sitio que llegues instala un altar/para velar por tus muertos en la distancia/ya tendrás tiempo de recoger sus pasos/de recordarlos con aullidos/que asustarían al coyote frente a la luna llena/Pero ahora vete que los hombres de verde vienen por ti.

2. GRACIELA ITURBIDE: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL COMO VÍNCULO

Uma menina fascinada *pelo olhar* pegava as fotografias guardadas em caixas e as roubava. Queria que aquelas imagens fossem só suas, retratos de família captados em diversos instantes pelo pai. Quem cresceu por entre negativos e imagens a se revelarem, conhece a sensação da menina: a relação com a fotografia analógica se dá em sua materialidade, em segurá-las, por entre as mãos, na surpresa de memórias que se espalham por gavetas ou em álbuns. Os pais a repreendiam e ela insistia em querer a sedução das imagens, como afirma em entrevista concedida ao Canal 22 de televisão: “me castigaram várias vezes e eu acredito que por isso sou fotógrafa, por rebeldia” (ITURBIDE In: CANAL 22, 2018).⁴⁷

Talvez o vínculo surgisse daí, desse contato emocional e da relação com a própria família. Hoje, ela possui as próprias caixas pretas: empilhadas em uma estante, separadas pelas temáticas que a capturaram ao longo dos anos, se distribuem os negativos e fotos de outros trabalhos, como *Los que viven en la arena*⁴⁸, *En el nombre del padre*,⁴⁹ *El baño de Frida*.⁵⁰ e, *México – Roma*⁵¹. Distribuído entre as caixas está, portanto, um conjunto extenso de trabalhos que lhe renderam importantes prêmios e titulações, como o *Prêmio Hasselblad*⁵² de 2008, o *Eugene Smith* de 1987, o *Cornell Capa*, do Centro Internacional de Fotografia (ICP), pelo conjunto de sua obra, e o *Grand Prize Mois de la Photo Paris*, de 1988. Iturbide ainda

⁴⁷ “Por lo cual mi castigaran varias veces y yo creo que por eso soy fotógrafa: por rebeldía”.

⁴⁸ Série em que registra a população *Seri*, pescadores nômades que vivem no deserto de Sonora, noroeste do México, e próximo aos Estados Unidos, local onde muitos migrantes que tentam entrar em território estadunidense morreram e ainda morrem sem alcançar seu objetivo. Esta foi a primeira série documental de Graciela Iturbide, em que junto com outros fotógrafos e antropólogos, foi convidada em 1978 pelo Arquivo Etnográfico do Instituto Nacional Indígena do México para documentar populações indígenas. A escolha por registrar o *Seri* partiu da fotógrafa.

⁴⁹ Trabalho realizado no ano de 1992, em que fotografa a matança de centenas cabras, celebrada anualmente pelos mixtecos de Oaxaca, cuja origem ritualística data da conquista espanhola. Na série de Iturbide são abordados temas como a morte, o sangue, e a espiritualidade com associações bíblicas. Em 1993, a série virou também um fotolivro com o mesmo título e texto de Osvaldo Sánchez.

⁵⁰ Neste trabalho Graciela Iturbide registra, no ano de 2006, um dos banheiros da casa-museu de Frida Kahlo (1907-1954), que havia permanecido fechado desde a morte de Frida no ano de 1954, por ordem de seu marido Diego Rivera. Foi só em 2004 que a Direção do museu decidiu investigar o conteúdo que havia no interior do banheiro. Antes da catalogação dos itens presentes no recinto ser feita, convidaram Graciela Iturbide para fotografar. O trabalho virou o livro *El baño de Frida Kahlo*. Ciudad de México: Editorial RM y Galería López Quiroga, 2009.

⁵¹ O livro *México – Roma*. Ciudad de México: Editorial RM, 2011 reúne fotografias de objetos tiradas na Cidade do México entre 1979 e 2009 e em Roma em 2007, durante sua estadia como convidada do Festival Internazionale di Roma. Com baixa tiragem, apenas 50 exemplares foram impressos e o título escrito pela própria fotógrafa em etiquetas compradas na Bolívia.

⁵² É um prêmio bienal concedido pela empresa de câmeras *Hasselblad* em reconhecimento a realizações excepcionais alcançadas por meio da fotografia.

venceu o *Hugo Erfurth Award*, em Leverkusen, Alemanha, a 1989, o prêmio Internacional japonês *Grand Prize Hokkaido*, em 1990, e o prêmio *Rencontres Internationales de la Photographie*, de Arles, França, dentre vários outros. Além disso, suas imagens foram expostas em diversos espaços de renome mundial, como o Museu de Arte Moderna de São Francisco, em 1990, o Museu de Arte da Filadélfia, a 1997, o Museu Paul Getty, em 2007, a Fundação MAPFRE de Madri, em 2009, o Museu da Fotografia Winterthur, a 2009, e a Barbican Art Gallery de Londres, em 2012, entre outros possíveis exemplos. Esse sucesso a levou a receber ainda os títulos de doutora *honoris causa* em Artes pelo San Francisco Art Institute, e em Fotografia pelo Columbia College de Chicago. A relação produtiva da artista com a fotografia, aliás, ultrapassou o México, e sua produção conta com séries que ela produziu com imagens captadas em diversos países, como Estados Unidos, Espanha, Hungria, Índia e Itália. E, segundo a própria fotógrafa, dessas viagens e séries ela trazia, além dos negativos, registros mentais que não estão entre as imagens materializadas. Ou seja, além das fotografias que existem, há a lembrança das imagens que não foram:

Eu estava tirando fotos de uma bicicleta. Ela estava na parede, e tinham frangos amarrados nela com as patas para cima. Já estava fascinada, e de repente surge um casal de noivos, com a mãe atrás, e uma cortina de poeira. Mas, não pude tirar essa foto, porque a cena era tão maravilhosa, que fiquei olhando: a mulher com sua coroa e seu véu e o noivo na cortina de poeira. Era a melhor foto que eu poderia ter feito em toda a minha vida, mas não consegui, fiquei paralisada (ITURBIDE In: CANAL 22, 2018).⁵³

Nas fotografias está o afetamento entre os signos que se leem, as influências do que se viu, e a transparência daquilo que não se alcança. O *punctum*⁵⁴ ocasional

⁵³ Yo estaba tirando fotos de una bicicleta, que estaba en la pared con todas las patas de los pollos para arriba. Ya estaba fascinada, y de repente viene un matrimonio de edad ya grandes con la máma atrás y como en el polvo. No la pude tomar de lo maravilloso que era: solo me quede viéndolos y señora con su corona, su velo, el novio en polvadera. Era la foto mejor que yo hubiera tomar en mí vida, pero era tan maravillosa que me quedé paralizada.

⁵⁴ O *punctum* e o *studium* são conceitos elaborados na obra *A câmara clara* (1980) de Roland Barthes. O *studium*, enquanto palavra de origem latina, remete ao estudo. Para o autor, é uma fotografia que remete a um interesse histórico e cultural e se relaciona ao caráter técnico de uma imagem. Já o *punctum* funcionaria como uma picada, aquilo que te prende e pune em uma fotografia e te desloca do contexto histórico e informativo, levando à ordem do afetamento mais profundo. Enquanto o primeiro estaria associado a um caráter universal da fotografia enquanto elemento de materialidade histórico, o segundo é subjetivo ao leitor. E, nesse sentido, é variável de acordo com quem analisa. Por exemplo: folhear álbuns da própria família é provavelmente se deter no *punctum*, ser flechado pelas próprias lembranças, enquanto para um historiador aquelas imagens poderiam ser analisadas como *studium*, constituinte de determinado período e território. Sendo assim, é importante frisar que as fotografias podem ser a um só tempo enquadradas em ambos os conceitos.

de Barthes (1990A), aquele não explicado que prende no afetamento, e o outro à sua segunda natureza, que é a da passagem. É a própria vida das imagens que se arrancam de seus retângulos e vivenciam o depois, tal qual símbolos próprios. Foi assim que, ao chegar em Juchitán em 1979 – a convite do pintor Francisco Toledo⁵⁵ –, a lente de Iturbide passeou entre o imaginário ancestral e o imaginário pop. Ela foi vender tomates com as senhoras indígenas no mercado de Juchitán, entre iguanas, patos, tatus e frutas. Então, quando estava entrando, uma mulher chega na porta, e ali coloca as iguanas que estavam em sua cabeça, para poder vendê-las. A fotógrafa visualiza a cena e pede para tirar uma foto. Desse contato nasceram registros fotográficos em que as iguanas estão caindo da cabeça da mulher, e outros em que a mulher sorri. Mas, em uma ou duas, as iguanas posaram para a fotografia nomeada por Graciela como *Nossa Senhora das Iguanas* [Fig. 5 e Fig. 6]. Na imagem, os olhos como que vislumbram algo que ultrapassa a barreira da metafísica:

Há dois tipos de surpresas na fotografia. Uma quando você encontra algo fantástico, isso é o que Cartie-Bresson chama de instante decisivo, que o ocorre quando se está tirando a foto. Mas, para mim, há ainda outro instante: porque às vezes você sente que a imagem não saiu como você queria, e aí surge o segundo instante que é quando já está com seus contatos e descobre mais coisas, como a mulher das Iguanas (ITURBIDE In: CANAL 22, 2018).⁵⁶

⁵⁵ Francisco Toledo (1940-2019) nasceu e faleceu na cidade de Juchitán, na província de Oaxaca. Foi um dos maiores responsáveis por tornar o local mundialmente conhecido, e sua produção é patrimônio do Instituto de Artes Gráficas (IAGO), que abriga desde 1988 uma valiosa coleção localizada em um dos estados mais pobres do México. Suas criações, que abordavam um universo fantástico de um México rural com uma linguagem contemporânea, tornaram-no um dos artistas mexicanos de maior renome internacional. Também se destacou por ser um promotor cultural, mantendo, por meio de bolsas, desde crianças em idade pré-escolar até jovens universitários.

⁵⁶ Pero hay dos tipos de sorpresas, ¿no? Yo le diría supresas: una cuando te encuentras algo fantástico, pero otra porque el instante decisivo dice Cartier-Bresson es el momento en que toma la foto. Para mí hay dos instantes donde toma la foto, pero que a veces te equivocaste y no salio como querias y la segunda cuando ya está con tus contactos y descubres más cosas, como esa mujer de las Iguanas.

Figura 5: Fotografias *Sem título* (mulher com iguanas na cabeça, Graciela Iturbide, 1979)



Fonte: Site Guanajuato, Graciela Iturbide, Acervo do Brooklyn Museum

Depois de divulgada, a imagem *Nossa Senhora das Iguanas*, como a fotógrafa a nomeou, ou *Meduza Juchiteca*, como passou a ser chamada em Juchitán, converteu-se em um ícone de reprodução.

Figura 6: *Nuestra Señora de las Iguanas* (Graciela Iturbide, 1979).



Fonte: Acervo do Brooklyn Museum.

O entendimento do que leva uma fotografia a adquirir camadas impensáveis em seu processo de recepção, como no caso desta fotografia – em que *Muxes* se fantasiam como ela para fazer apresentações, e em que uma estátua de corpo inteiro

foi erguida em sua homenagem na cidade de Juchitán de Zaragoza [Fig. 7] –, é tema abordável pelo conceito de *fotograficidade* desenvolvido por François Soulages.

Figura 7: Estátua da Nossa Senhora das Iguanas, em Juchitán, Oaxaca, México



Fonte: Flickr, fotografia de Fernando de la Torre, Cidade de Juchitán de Zaragoza, 2011.

A fotograficidade é, portanto, a articulação, surpreendente do irreversível e do inacabável. A articulação, de um lado, da irreversível obtenção generalizada do negativo- constituído inicialmente pelo ato fotográfico, ou seja por essa confrontação de um sujeito que fotografa a alguma coisa a fotografar, graças a mediação do material fotográfico, ou em outras palavras

e de maneira mais geral, pelas condições da produção do filme exposto e a realização dessa exposição, e em seguida, pela *obtenção restrita do negativo*, ou seja suas cinco operações que o produzem (revelação, interrupção, fixação, lavagem, e secagem e de outro lado, *do inacabável trabalho do negativo*- a partir do mesmo negativo de saída, pode-se obter um número infinito de fotos totalmente diferentes intervindo particularmente quando das seis operações produzem a foto (exposição, revelação, paragem, fixação, lavagem e secagem). (SOULAGES, 2005, p. 23).

Assim, na pop art de Andy Warhol, a imagem de Marilyn Monroe ganha iguanas na cabeça em suas versões reproduzidas pelos muros de Juchitán, ou nos grafites que se espalham por entre São Francisco e Los Angeles com releituras da fotografia [Fig. 8; Fig. 9]. Temos assim, além das infinitas possibilidades de um inacabável, por sobre o negativo e suas operações, uma estética do inacabável das recepções (SOULAGES, 2005). Já em *Nossa Senhora das Iguanas*, temos esse inacabável em uma imagem que, a cada vez que se desdobra em diferentes linguagens adquire novas significações e é co-criada em uma rede espiralada como a do próprio mito da medusa, incorporado nesta imagem.

Figura 8: Grafitti da artista Annie Sperling, em Connecticut (início dos anos 2000)



Fonte: Connect, Rich Puchalsky. Los Angeles.

Figura 9: Detalhe do grafitti de Annie Sperling



Fonte: Connect, Rich Puchalsky, Los Angeles, início dos anos 2000.

Sobeida Díaz, o rosto de *Nuestra Señora de las Iguanas* [Fig. 6], morreu em 2005, de acordo com texto publicado por Jorge Magariño no site *Istmopress* no ano 2016, que reúne declarações da sobrinha de Sobeida, Numi Díaz. No texto, Numi relembra sua tia Bey, e a primeira vez que entrou em contato com a imagem da *meduza juchiteca*: “eu conheci essa quando tinha dez anos, agora tenho vinte e dois. Nós estávamos passando pela lavanderia que fica aqui perto, então minha mãe disse: olha é a sua tia Bey” (DÍAZ In: MAGARIÑO, 2016, n/p.).⁵⁷

Segundo a sobrinha, Sobeida (ou Bey), a mulher que habita a icônica imagem, começou a trabalhar cedo. Vendia tortilhas, ovos de tartaruga e de galinha. Assistia às novelas mexicanas, usava o traje de Juchitán *huipil* na cor roxa, e era dada a tomar cervejas, “como boa juchiteca que era” (DÍAZ In: MAGARIÑO, 2016, n/p.).⁵⁸ A sobrinha conta ainda que foi com sua tia Bey que aprendeu contos de Juchitán e histórias infantis contadas em zapoteco. Segundo ela, Sobeida contava que era famosa por causa da foto: “ela diz que não se deu conta que estava sendo retratada. A artista deu de presente duas fotos e um livro. Esse que é o *Juchitán de las mujeres*. A tia Bey não

⁵⁷ “Yo conocí esa imagen a los diez años, ahora tengo veintidós. Íbamos pasando por la tintorería que está aquí a la vuelta, entonces mi mamá me dijo: mira, es tu tía Bey”.

⁵⁸ “Como buena juchiteca que era”

ficou com nenhuma das coisas, uma das fotos ela deu a seu amigo Deyo de Gyves, bom isso é o que diz uma das filhas” (DÍAZ In: MAGARIÑO, 2016, n/p.).⁵⁹

Nas iguanas ali paradas, imóveis como os tentáculos da medusa, ocorre esse efeito de valorização de um instante na fotografia, onde, em paralelo com o mito, o contato fotográfico é como a pedra que absorve para si o suspiro do movimento daquele corpo. Abaixo da coroa estão as flores da roupa, a projeção de um vestuário feminino. Nas linhas circulares ao fundo, da porta de entrada do mercado, e em um ângulo captado de baixo para cima, a exaltação de uma divindade que se forma.

Aqui analisamos, pois, fotografias presentes dentro de um livro, onde a interpretação de certa forma está no conjunto. Nas escolhas de colocar determinada fotografia ao lado de outra, na diagramação escolhida, no emaranhado entre as imagens e os textos anterior e posterior. E, também, nas ausências, se notarmos as escolhas de imagens majoritariamente femininas, donde é possível deduzir que há uma significação. Além disso, no meio da obra, ocupando mais da metade do canto da página esquerda, local onde o olho se detém, está a mulher que não é mais nem a tia Bey, e nem a trabalhadora Sobeida, mas sim um imaginário moderno mexicano e do sul dos Estados Unidos. Trata-se de *Nuestra señora de las iguanas*, que se petrifica sola, sem outras fotos ao lado, em destaque. Contudo, no inconsciente de uma imagem, nem todas as descrições em signos verbais dão conta de explicar quais delas irão se fixar em nossas mentes e nos pungir. São mecanismos que se desmembram em outros pontos da mente, e por ser de outra ordem, há um só instante que operamos no enigma também lidamos com seu poder:

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado a linguagem. Elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador. Ainda que Freud e Marx tratem o objeto personificado, subjetivado e animado com profunda suspeita, subordinando seus respectivos fetiches à crítica iconoclasta, acabam por gastar grande energia em detalhar os processos pelos quais a vida dos objetos é produzida na experiência humana (MITCHELL, 2015, p. 167).

⁵⁹ “Según ella que no se dio cuenta cuando la estaban retratando. La artista le regaló dos fotos y un libro, ese que creo que se llama Juchitán de las mujeres. La tía Bey regaló las tres cosas, una de las fotos se la dio a su amigo Deyo de Gyves; bueno, eso dice una de sus hijas”.

Para Mitchell a animação desses objetos é característica intrínseca à nossa sociedade, uma consequência, mas não algo patológico como analisava Freud: “estamos presos a nossas atitudes mágicas e pré-modernas frente a objetos, especialmente frente às imagens, e nossa tarefa não é superar tais atitudes, mas compreendê-las, para então lidar com sua sintomatologia” (MITCHELL, 2015, p. 168). E, se ultrapassamos o plano do léxico e entramos em uma abstração, então o terreno para a interpretação é vasto, e o poder conferido a essas imagens se articula dentro da linguagem verbal, que sempre será parcial. Isto é, quem decide analisar uma imagem está entrando em um campo de subjetivação, nas perguntas que se multiplicam e que podem ter variáveis infinitas, a depender do ponto que se escolhe olhar. Ou ainda em perguntas que se somam a outras perguntas. Então punge a dúvida: é possível chamar de ciência, de estudo, aquilo que parece uma divagação solta e sem amarras? Ouso responder que sim. Porque mesmo se adentrarmos em um campo do abstrato, da conotação de Barthes, ou daquilo que Mitchell – no ensaio *O que as imagens realmente querem dizer?* – nomeia por desejo, em consonantes de respostas na análise de uma única imagem, elas nos afetam. Os códigos presentes em uma pintura ou em uma fotografia se reproduzem, fixam-se. Gravados em nós em algum ponto. Seja nos guris jovens, aspirantes a jogadores de futebol que posavam fazendo *hang loose*⁶⁰, ou em mulheres que imitam *Cardi B*⁶¹ fazendo fotos agachadas, ou no símbolo de paz e amor feito em fotos em grupos.

Os fenômenos do que se vê e se reproduz ocorrem sem que esse entendimento se dê exatamente na perspectiva de uma fala estruturada sobre, mas estão aí, dentro do fazer social. Mitchell questiona se as imagens teriam todo esse poder atribuído pelos críticos, na ânsia de dar valor aos próprios objetos, no desejo de fazerem deles e de suas figuras totens das estruturas sociais. Mas, ao deslocar a pergunta e colocar a obra visual em primeiro plano, ele se detém no desejo. E não está no desejo um forte condutor para a ação humana?

⁶⁰ É um gesto que consiste em erguer as mãos e levantar somente os dedos polegar e mindinho. O termo em inglês *Hang* (aguentar) e *loose* (solto) significa algo como “está de boa”. É bastante utilizado por surfistas como uma forma de cumprimento, e tem sua origem no gesto havaiano *shaka*, empregado para transmitir positividade e aceitação.

⁶¹ Belcalis Almanzar, nascida em 11 de outubro de 1992, e mais conhecida por seu nome artístico Cardi B, é uma rapper e personalidade da televisão norte-americana. Em 2015, ela integrou o reality show *Love & Hip Hop: New York*, da VH1. O primeiro contrato com uma gravadora foi assinado em 2017, com a Atlantic Records, que lançou a faixa *Bodak Yellow*, que alcançou o topo do chart americano Billboard Hot 100.

O desejo da pintura é trocar de lugar com o espectador, fixá-lo em seu lugar, paralisá-lo, tornando-o assim uma imagem para o olhar da pintura, o que poderíamos chamar de “efeito Medusa”. Esse efeito é a demonstração mais clara que temos de que o poder das imagens e o poder das mulheres são modelados um à semelhança do outro, e que se trata de um modelo tanto de imagens quanto de mulheres, aberto, mutilado e castrado (MITCHELL, 2015, p. 174).

Detenhamo-nos em alguns aspectos dessa relação que propõem Mitchell, partindo do caso da imagem de Iturbide: a fotografia que mostra uma Medusa de Oaxaca, que nos petrifica e confere, enquanto o nosso olhar se detém, uma releitura do mito grego, onde as cobras são substituídas por iguanas, e as pupilas que se detém para cima remetem a uma entidade celestial que, ao contrário do mito se exalta como imortal por si só, destituída da figura do *Gorgos* – que como indica Dubois (1993, p. 147), “em grego é o próprio nome do medo: atemorizante, terrível, aterrorizante” –, para se estabelecer livre, exaltada na contemplação de seu próprio ser mulher. Contudo, ainda que a fotografia exalte um imaginário de poder pela própria característica do fazer fotográfico⁶², qual é o poder conferido a essas mulheres, ou à própria tia Bey, em uma esfera que foge à imagem? Quem, afinal, ocupa as instituições do poder? Caímos em paralelos. E mesmo que percebamos, como também aponta Dubois (1993) durante sua análise dos mitos de Narciso e Medusa, que antes mesmo do advento do equipamento fotográfico já se entrava na ideia de seres que se refletem, auto retratam e reproduzem-se, o que de certo modo seria um dos possíveis caminhos para a explicação da popularidade de *Nuestra Señora de las Iguanas*, ou do poder de certas imagens (materializadas ou não) que cristalizaram-se em nossas mentes, cabe ainda o mesmo teor de pergunta: em que ponto, afinal, todo esse histórico imagético é capaz de modificar instâncias de poder já consolidadas?

Da perspectiva de um instante petrificado, tanto no mito quanto no pop, o enquadramento se move. Se na original a Medusa é morta por Perseu, mas sua imagem se crava no escudo e o poder continua, aqui é o coração de Zobeida que paralisou, mas a Medusa Juchiteca se reproduz sola, autônoma. Não à toa, Graciela pretendeu criar o próprio livro da derivação da imagem: “a graça é que o livrinho comece com a minha foto de contato e a escultura com uma foto que tirei, e com tudo

⁶² Onde vale o paralelo traçado por Dubois com a mitologia, “desses congelamentos, dessas petrificações, dessas pequenas mortes, desses enrijecimentos e degolações – que só se trata de Fotografia, ainda, e sempre e mais do que nunca” (DUBOIS, 1993, p.147).

que seja referente a esse ícone” (ITURBIDE In: CANAL 21, 2018)⁶³. E aqui entramos na questão da *emancipação do espectador*⁶⁴ proposta por Jacques Rancière (2012 [2008]), e que indica que cada espectador gera sua própria versão da obra. Assim, se para o passado de criação católica de Graciela a fotografia evoca o sagrado, com iguanas que soam como o manto de Nossa Senhora, para os Juchitecos ela habita a simbologia do profano.

O fotógrafo é esse ser indubitavelmente novo do século XIX, que opera o *encontro*, a fixação do instante com seus acasos. Se há revelação para ele, isso só acontece posteriormente, quando ele já se tornou espectador. Mesmo que, a ocorrência rara, tornada marca de um estilo e quase de uma “raça” de fotógrafos, ele atinja essa famosa conjunção da geometria e do instante da qual fala Cartier-Bresson, o próprio momento dessa conjunção escapará a tomada de cena para pertencer à foto *olhada* (AUMONT, 2004, p. 90)

As palavras de Aumont caminham com as de Graciela, pois o instante duplo que ela cita se desenha à perspectiva dos fotógrafos enquanto espectadores dessa fotografia, onde, em certo modo, os próprios enquadramentos são objetos de posterior desejo. E essas imagens, por si só, anseiam por algo, e só será possível tomar nota deste desejo se – por mais óbvio que isso possa soar – elas forem vistas. Uma obra guardada em uma gaveta é apenas isso: uma obra guardada em uma gaveta. Isto é, se *Nuestra Señora de las Iguanas* evoca o poder de uma mulher (ainda que no sentido bíblico a função primordial do feminino seja sua projeção ao materno), tal escolha é feita pela artista, uma vez que existiram contatos anteriores e posteriores àquele instante em si. A escolha pela presença da fotografia no livro foi de Graciela, já a escolha pelo profano foi do público.

2.1 DE ONDE SURGEM OS VÍNCULOS?

Toda imagem fotográfica é a consolidação de um tempo que não volta. Daí o impacto e obsessão de se captar o ontem. Mas o que é o vínculo? E o que são as relações que se desenvolvem ao longo dos anos? Qual o impacto desses na imagem?

⁶³ “El chiste es que en el librito empiece con mi foto, el contacto, la escultura que la tomé, y con todo que sea referente a este icono.”

⁶⁴ Em seu livro *O espectador emancipado* Jacques Rancière, grosso modo, questiona a ideia de um espectador que seja passivo ao se deparar, por exemplo, com uma peça de teatro ou com uma fotografia. O olhar é uma ação, e ao fazê-lo o espectador também está analisando, interpretando e criando comparações com base em sua rede de conhecimentos anteriores à própria obra.

Se algumas das imagens gravadas em nossa mente, como referências que se desenham invisíveis em nosso inconsciente, foram fruto de um acaso, de um tiro no escuro – aquele abismo que convida a câmera a um beijo rápido e de impacto –, não são de certo modo os encontros com os outros produtos de uma relativa aleatoriedade? Seriam estas mesmas linhas escritas se não estivéssemos em um contexto de pandemia? As escolhas das fotografias a serem analisadas seriam também as mesmas? Por que se deter no acaso, se o exercício da escrita acadêmica é o de encontrar racionalidades em meio ao caos? Este texto se desenvolve em um exercício de metalinguagem na busca de respostas que não são únicas, ancorado no entendimento que cada escolha é uma possibilidade. Porque o fazer fotográfico é uma junção entre instantes, encontros, técnicas, corpo, e as informações que já estavam ali, dentro do corpo fotográfico: referências e associações do plano léxico e do plano imagem, onde as palavras se faltam.

Pode haver a informação direcionada, isto é, a informação de como a fotografia foi feita e seu contexto, mas ainda assim há outras coisas no processo de criação, que são, de certo modo, suposições. Nesse sentido, atribuir consequências drásticas a um trabalho fotográfico, considerando o consentimento de quem participou, soa ingênuo. Assim, se no contexto específico de Graciela, ao realizar o trabalho de Juchitán (e outros que envolvem o contexto do documental com pessoas) através do compartilhamento com este outro, por meio do vínculo, da troca, com pinceladas do etnográfico que possui a delicadeza de ir até onde não se é inoportuno, a busca por respostas unilaterais seria o mesmo que formular um emaranhado de palavras artificiais.

Há certas sutilezas no trato com o outro, que assim como o ato fotográfico são difíceis de se nomear. Aqui, por exemplo, se poderia inclusive questionar: por que usar os conceitos de *studium* e *punctum*? Se a picada desse *punctum*, essa imagem que ficou marcada, é algo que varia de pessoa para pessoa? Por outro lado, se é um conceito em aberto, se os escritos de Barthes possuem essa fluidez, característica daquilo que é teoria, mas se escorre para o ensaio, então por que esses conceitos permanecem? Por que *A Câmara Clara* é esta referência que acompanha os cursos de fotografia? Por que as palavras do autor se gravam na mente? Tal qual o próprio *punctum* que ele descreve?

A Câmara Clara, publicada em 1980, foi a última obra escrita por Barthes – pouco tempo depois de lançar o livro ele faleceria em decorrência de um atropelamento, em uma ironia de um instante que materializa tudo. O texto conta com 48 capítulos que foram escritos em 48 dias, funcionando de certo modo como uma espécie de diário (Ver: ENTLER, 2006, p. 5). O ensaio estabelece uma teoria que não é de todo amarrada: é um exercício entre pensamento e afeto. Um modo de abordar um corpo que não está mais ali. Sua mãe havia morrido recentemente e os aparatos anteriores do semiólogo, voltados à linguagem, não pareciam dar conta do ininteligível que é a morte. Então, se o *punctum* se constrói ou estabelece entre (e sobre) palavras como *amor extremo; é esse acaso que me punge; não ser mais um signo, mas a coisa mesma*; é porque Barthes busca se agarrar nele para materializar a relevância da fotografia que não aparece para nós leitores: a *imagem do plano imaginário*, da mãe em seu jardim de inverno, pela qual finalmente traça o caráter duplo do *punctum*. Assim, se para o leitor a fotografia não seria *aquilo que punge*, no máximo um *studium*, encontrar o *punctum* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo (Ver: ENTLER, 2006, p.7), com informações como as vestimentas que caracterizam uma época.

Essa mulher que Barthes prefere não mostrar ao seu leitor, mas cuja imagem motiva seu texto, justifica a analogia com a força de ligação de um “cordão-umbilical”, como vimos na última citação. Nunca uma teoria foi tão sentida, e isso representa um ruído desconcertante para os leitores que buscam pensar a fotografia de modo mais abstrato. No final das contas, vale voltar ao texto para encontrar não um método, mas o exercício de um olhar. E se daí tirarmos alguma lição, vale também retomar as fotografias que estão à nossa volta e que mobilizam nossos próprios afetos, porque nelas, especialmente, encontraremos a força fundamental da imagem que Barthes tenta nos apresentar neste livro (ENTLER, 2006, p. 9).

Ao realizar um estudo detalhado de *A Câmara Clara*, mapeando todas as descrições de *punctum* e *studium* traçadas por Barthes, o autor Ronaldo Entler considera inviável utilizar o *punctum* como método de análise, pelo fato de Barthes não propor uma técnica analítica precisa a esta subjetividade. Contudo, talvez a potência da obra esteja exatamente aí: ao se deslocar da materialidade de uma imagem e entrar em suas reminiscências particulares, de sensações que lhe são únicas e a um só tempo universais (quantos de nós já não sofreram a perda de um ente querido? Ou de alguém com que mantínhamos uma ligação íntima?), adentrando no campo da potência da fotografia enquanto afeto, Barthes flerta com a relação corpórea na produção de fotografias.

Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. (...) Aceitei então tomar-me como mediador de toda a Fotografia. (...) Eis-me aqui, eu próprio, como medida do 'saber' fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia? Por que o "corpo"? Por que não "o que *eu sei*"? (BARTHES, 1990A, p.19)

Entler, ao analisar este trecho extraído de *A Câmara Clara*, aborda uma também ironia de Barthes, uma vez que o corpo “tem a ver com os sentidos (em oposição à razão); o *pathos* (em oposição ao *logos*); a natureza (em oposição à cultura)” (ENTLER, 2006, p. 6); contudo é também uma busca de abordar aquilo que não se limita à reflexão das sensações a habitarem o corpóreo.

Na busca da conceituação de um *Documentário de Vínculo* que reside nas relações entres os sujeitos envolvidos na produção da fotografia, voltaremos às implicações e relevâncias dos corpos enquanto formadores da imagem de um imaginário da fotografia documental, partindo do entendimento do corpomídia das autoras Christine Greiner e Helena Katz, que se opõe à ideia de que o corpo não produziria conhecimento.

Quando fala em corpo, não se refere sequer ao eventual papel que o olhar – este sentido tão desenvolvido nos seres humanos – tem no processo do conhecimento. Barthes diz que, para ele, “o órgão do Fotógrafo não é o olho (...), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva”. Ao longo do texto, o “dedo” é ainda a imagem síntese de outros processos que evoca. Primeiramente, porque a foto não diz nada, apenas “aponta com o dedo um certo *vis-a-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêitica”, isto é, que por si só não significa, apenas indica. Indo mais além, sugere que a foto produz entre os sujeitos envolvidos uma relação tátil: “a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado”. Tenta, portanto, delinear uma instância menos racional a quem a fotografia fala ou, mais precisamente, toca. A fotografia é a materialização da concepção moderna do sujeito como resultado da relação (BARTHES Apud ENTLER, p.6, 2006).

Uma relação em que tem papel as diversas partes corpóreas: a mão que fotografa, as pernas que se fixam no chão como decisivas na produção do conhecimento e, neste caso, na formação da imagem. Assim, em oposição ao sugerido acima, para nós o *pathos* não está em oposição ao *logos*. Porque nossos corpos não são máquinas separadas, bem como a ideia de racionalização da imagem em níveis absolutos (essa tentativa de esgotamento de uma explicação universalizante) é um produto de uma racionalidade moldada. Assim, se “por muitos

momentos históricos os valores do imaginário foram rejeitados pela civilização ocidental, que supervalorizou a razão e o cientificismo” (LOMBARDI, 2007, p.51), nossa pesquisa vem se somar às que, por meio de intercruzamentos, busca possíveis relações entre corporeidade, imaginário e fotografia de caráter documental.

2.1.1 As relações como produto de incerteza

Graciela veio de uma classe média alta mexicana, e teve acesso à primeira câmera logo aos 11 anos, mas diz que a fotografia a picou depois, quando estudava para ser cineasta. Foi quando ela acabou entrando em contato com um livro de Manuel Álvarez Bravo, e encantou-se por aquelas imagens, naquilo que nomeou como uma espécie de complexo de Édipo: das imagens do pai para a de Bravo. Graciela é, portanto, uma mulher conhecida por registrar outras mulheres, mas que tem como principais referências dois homens. E, então, quando Graciela tinha 28 anos, Bravo a chamou para ser sua assistente. Em paralelo a esse início de trajetória como fotógrafa, contudo, surgiu uma dessas circunstâncias da vida difíceis de entender:

Pouco antes de partir para Juchitan, uma doença roubou sua filha Claudia de seis anos, seguida da separação de seu marido. Foi o início de uma longa jornada noite adentro. Nos cinco anos seguintes ela frequentou obsessivamente cemitérios de povoados para fotografar os funerais sempre ritualizados dos *angelitos*⁶⁵ (HARAZIM; ITURBIDE, 2016, n/p.)⁶⁶.

O soco no estômago do encontro com a morte. Essa viraria uma de suas obsessões, e há que se lembrar, trata-se da morte em um contexto mexicano⁶⁷, de alguém que cresceu povoada pelos santos.

⁶⁵ No México, um dia antes do Dia dos Mortos (2 de novembro) se celebra o dia dos *angelitos* (anjinhos), para que pais que perderam crianças visitem o cemitério e relembrem os filhos. Alguns desses pais criam altares para os *angelitos* com objetos como brinquedos, bolas de futebol, e também as tradicionais ofertas do Dia dos Mortos.

⁶⁶ Just before leaving for Juchitan, a disease robbed her of her six-year-old daughter Claudia, soon followed by the separation from her husband. It was the beginning of a long journey into the night. During the next five years, she obsessively frequented village cemeteries to photograph the always ritualized funerals of *angelitos* [little angels].

⁶⁷ Astecas, Maias, Nahuatl e Totonecas praticavam, há mais de três mil anos, o culto aos mortos. A festa era realizada de acordo com um calendário agrícola, ocorrendo sempre na época de colheita. Eles acreditavam na vida após a morte e que a vida se alimentava da morte. Astecas e maias, que eram politeístas, representavam os deuses da morte por meio de caveiras. Com a chegada dos espanhóis e do catolicismo, houve uma tentativa de acabar com essa tradição, mas ela não foi bem-sucedida. O que ocorreu foi um sincretismo: os vasos, com o passar do tempo, lograram transferir

Aqui poderíamos entrar em questões como: teria a fotografia se conectado a Graciela, se não fosse Bravo? Quais seriam suas obsessões se não tivesse ocorrido a morte de Claudia? Mas, e se colocarmos na mesa o fato de que artistas/pessoas gostam da ideia de apresentar sua trajetória enquanto narrativa? Afinal, crescemos com os filmes e romances, imagens textuais e visuais que brincam de começo, meio e fim, e nos acostumamos a contar uma versão de uma trajetória. Contamos e recontamos ao ponto que nossa história-narrativa passa a ser. Não podemos saber se Graciela, no íntimo do seu ser, não pensava a fotografia muito antes desses eventos. Ou se ela não chegou a desejar que Álvarez a chamasse. Temos sua declaração, e é isso. E talvez seja exatamente como as coisas se deram, talvez não. No fundo realmente não importa. Porque o que trouxe à existência essa pesquisa foi a existência da obra de fato – a materialidade do livro *Juchitán de las Mujeres*, onde escolhas foram feitas. E daquilo que se opta e se conecta extraímos informação:

Todo retrato fotográfico é resultado de uma relação entre o sujeito que observa a fotografia (através de sua câmera) e o que está sendo fotografado. O fotógrafo recorta e interrompe o cotidiano para delimitar um espaço em que o sujeito fotografado é outro para o fotógrafo e também para si mesmo. A fotografia é a evidência de que “eu é outro”. A fotografia é a produção de alteridade (BRIZUELA, 2014, p. 50).

A autora indica que essa alteridade se dá no plano da teatralidade, isto é, a arte contemporânea se conecta à correlação entre as distintas formas de expressão. Quando isso ocorre essa ponte se dá pelo plano cênico, e nesse sentido: mesmo na dimensionalidade de uma fotografia seu sentido não se esgota por si só. Além do *isso foi* temos o *isso é* e o *isso será*, “deslocando o sentido da obra em si para a experiência entre o espectador/observador e a obra, colocando a duração, o transcorrer do tempo como eixo central de produção de sentido” (BRIZUELA, 2014, p. 51). E se pensarmos nas relações que se formam durante, no que tange a fotografia, ainda podemos pensar na expansão *da teatralidade* que se forma em poses fotográficas socialmente aprendidas.

Sendo assim, ainda que lidar com o fazer artístico seja nadar em meio a uma corrente de incertezas (entre as decisões que precisam ser tomadas), também no campo da arte propriamente dito, é certo que as fotografias de Graciela se fixaram no

a data dos ritos locais para os dias 1 e 2 de novembro, que na tradição cristã são os dias de *todos os santos* e dos *fiéis defuntos*.

imaginário mexicano contemporâneo entendendo que “o símbolo não sendo já de natureza linguística deixa de se desenvolver numa só dimensão, as motivações que ordenam os símbolos não apenas já não formam longas cadeias de razões mas nem sequer cadeias” (DURAND, 2012, p. 32). Neste caso, a associação com a mitologia Grega em um contexto de América Latina e outras derivações leva-nos, em *Nuestra Señora de las Iguanas*, a experienciar diferentes aspectos de relação com a obra e sua rede de significações que não se esgota.

2.2 EM BUSCA DE UMA CONCEITUAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO DE VÍNCULO

Na fotografia há um antes, um durante e um depois. Como no rio do filósofo Heráclito, o espaço não será o mesmo. A consequência entre as relações duradouras estabelecidas por quem fotografa, por aqueles que aparecem diante da lente e pelo espaço onde as imagens se situam será a de um outro lugar, isto é, um outro local que se desdobra na imbricação dessas interações. Não estamos tratando de algo palpável ou exatamente fácil de se nomear. Contudo, não se trata de uma ideia unicamente abstrata. Essa consequência é o que aqui será chamado de Documentário de vínculo, abstração de um tempo/espaço que não existia antes dessas interações ocorrerem, e que ultrapassa a barreira da imagem em si. Ocorrido pelas consequências das relações entre esses corpos, seus imaginários e a produção de uma fotografia documental que se relaciona a tudo isso, para além de funções dicotômicas.

É dificultoso expor as relações pelas quais formulamos nossas associações, que correlacionadas estruturam um pensamento. Mas aqui, dentro desta ideia, afora a própria percepção prática do fazer fotográfico, será colocada a influência da teoria corpomídia das autoras Christine Greiner e Helena Katz⁶⁸: "assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo." (KATZ e GREINER, 2005, p.6). O conhecimento e a formulação individual de se operar no mundo irá, portanto,

⁶⁸ Christine Greiner nasceu na cidade de São Paulo no ano de 1961. Pesquisadora, jornalista e professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, atuando no curso de graduação em Comunicação e Artes do Corpo, do qual foi uma das criadoras. Suas pesquisas se desenvolvem nos estudos indisciplinados do corpo. Já Helena Katz nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1950, e também é professora no curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC/SP, além de ser pesquisadora e crítica de dança desde 1977. Juntas, as pesquisadoras criaram a Teoria do Corpomídia.

se dar na relação corporal. Ambiente e corpo se afetam com discursos que antecedem um ao outro, e dessa relação se dá a mídia, e o processamento de ambos.

Nesse sentido, ao refletirmos sobre a mensagem, sobre aquilo que comunica, não existe uma versão única, porque é a recepção um jogo de telefone sem fio: aquilo que o corpo entende se relaciona a uma série de fatores, tal qual, por exemplo, a própria história, o ambiente de transmissão, o modo como se transmite a informação. Um múltiplo de ruídos, que tantas vezes interpretamos na perspectiva "ora veja só, a mensagem inicial no fim ficou errada". Uma análise generosa poderia dizer "a mensagem se transmutou, é senão uma coisa nova, uma outra forma de pensar". Na perspectiva mais generosa – a segunda opção – é possível avaliar a alteridade, outra vez alinhando Greiner, como a oportunidade de os corpos produzirem novas relações de sentido, um novo a partir do que já está. Por isso, na angústia de lacunas que surgem do experienciar artístico, na pergunta ansiosa por uma resposta, está a chance de se deslumbrar com o abismo.

Por que este texto se permite nomear esta lacuna de angústia? Porque é angustiante a perspectiva de que a percepção daquilo que vulgarmente nomeamos de realidade envolve, também, a escolha de através de qual lente escolhemos olhar. Em outras palavras, existe um espaço temporal onde todos os corpos mutuamente habitam. Contudo, a maneira como cada corpo interpretará este espaço jamais será a mesma. É como diz a expressão *you don't know how it feels to be in your skin*. E, nesse sentido da tridimensionalidade de um corpo, a sua materialização enquanto *subject-image* – a transferência – não é parcial e a representação dessa incompletude, de uma *non alteridade* também é transferida: "se as imagens são pessoas, então, são pessoas de cor, marcadas, e o escândalo da tela completamente branca ou preta, da superfície em branco, sem marcas, apresenta uma face bastante diferente" (MITCHELL, 2015, p.172).

No entanto, nos valermos da ideia de unicidade de certos conceitos e leis é crucial para o funcionamento de um conjunto de indivíduos nos espaços físicos de coexistência. Para fins práticos necessitamos aplicar ideias de modo unitário, para que as atividades básicas se desenhem, isto é: alguém com muita fome ao ver uma maçã não vai ficar refletindo que o termo maçã não é, de fato, a maçã, ou se os próprios olhos realmente enxergam aquele alimento como ele é, ou se aquela fruta de fato existe. Essa pessoa irá simplesmente comê-la. Precisamos teatralizar em certas

esferas uma pretensa coesão para que a ordem exista, e que sobrevivamos. Toda esta explicação, que parece uma fuga prolixa, é uma tentativa de dizer o seguinte: de modo geral, ao ver uma fotografia que retrate determinado assunto, a tendência é a de se acreditar que aquelas imagens mostram uma realidade. Esta busca se alia ao fazer-dizer⁶⁹ da autora Jussara Setenta (2006), que entende que a realidade é de certo modo uma perspectiva aplicada ao real, que será formulada pela adição de todos aqueles que pensaram antes de nós, desse todo que nos constitui, e da própria vivência. Seria possível nomear o *Documentário de Vínculos* nos corpos? Seria também possível afirmar que a consequência das relações entre fotógrafa e fotografadas é responsável pela ideia de uma Juchitán como utopia matriarcal? Ou essa dita utopia é uma consequência das armadilhas de uma leitura Ocidental? E se, uma vez que nos influenciámos pelas interações entre corpos, e a vivência dos que vieram antes de nós, como exigir que uma fotógrafa que cresceu em uma das maiores cidades do mundo, dentro de símbolos católicos, não se influencie por um discurso anterior ao seu? É possível nos livrarmos daquilo que nos é anterior?

Como armas e carros, as câmeras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante. Porém, apesar das extravagâncias da linguagem comum e da publicidade, não são letais. Na hipérbole que vende carros como se fossem armas, existe pelo menos esta parcela de verdade: exceto em tempo de guerra, os carros matam mais pessoas do que as armas. A câmera/arma não mata, portanto, a metáfora agourenta parece não passar de um blefe — como a fantasia masculina de ter uma arma, uma faca ou uma ferramenta entre as pernas. Ainda assim, existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado — um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada (SONTAG, 2004, p.14).

A perspectiva apontada por Susan Sontag é válida: a atmosfera de uma fotografia não deixa de ser exercício mental, onde quem está por trás escolhe o enquadramento, a composição, a forma como a luz será usada. Ainda que, conforme citado, partes das escolhas se deem partindo de uma materialidade. O termo capturar

⁶⁹ Em sua tese de Doutorado *Comunicação Performativa do Corpo: o fazer-dizer da contemporaneidade* defendida em 2006, pelo programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – PUC/SP, Jussara Sobreira Setenta defende que o fazer-dizer é um entendimento onde o corpo que dança apresenta uma fala própria. Assim, surge uma percepção de algo que está fora da fala e que ao mesmo tempo inventa sua forma de dizer “inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado”. Aqui entendemos que o fazer-dizer ultrapassa a perspectiva de um corpo que dança e que nas relações estabelecidas novas falas se inventam em paralelo ao que está sendo dito.

não aparece por acaso, mas considerando fotografias criadas em relações mais longas, onde quem fotografa não é apenas um viajante que *rouba* um instante e segue para outra direção, e sim alguém que – ainda que outro (inserido até certo ponto no ambiente) – vai e volta, uma presença a se tornar consciente no meio, alguém que vê e ouve, que se insere no cenário. Um alguém que é afetado em camadas mais profundas por discursos da gente, da culinária, das sensações. Um alguém que não mais o *Flâneur*, o invisível, o despercebido, o caçador ansioso. Surgem derivações criadas a partir desse modo de ser.

As fotografias documentais, tidas a um primeiro olhar como apontamentos de um contexto, justamente pautadas por este estereótipo de pupilas silenciosas, fantasmas escondidos por lentes, não se justifica. E aí está o interessante de *Juchitán de las mujeres*: a seleção de Graciela não esconde o afetamento das relações. Em várias das imagens as mulheres posam, arrumam-se, montam-se, e assim influenciam, em certo sentido, a forma como são vistas. Aqui, outro ponto: isso é documental? Documental, informativo, fonte histórica. Se percebo determinado tipo de sorriso, então vejo um ensaio, como os books de fotografia espalhados por aí: a jovem de 15 anos que performa sua sexualidade nas poses daquilo que dizem ser uma mulher, o jovem casal que segura as mãos enquanto finge caminhar e sorriem sabendo que a lente irá captar o melhor *ângulo*. Seria uma quebra do código, travado no plano do inconsciente? Contudo ao buscar as próprias *tipologias* em enquadramentos e gestos que buscam confrontar imagens das quais já estamos saturados, a fotografia documental contemporânea adentra em um imaginário próprio. Mas as camadas de significações ainda assim entraram no próprio do humano com a imitação e aprendizado social, inerentes, conforme abordado por Greiner e Katz (2005). Há que se dizer que, ao buscar o deslocamento, encontra o próprio aprendizado social, e nunca poderá, em certo sentido, ser unicamente documental, pois a presença de quem fotografa é responsável por um deslocamento e formação de linguagem.

Para entender o corpo como agente efetivo da linguagem e produtor de conhecimento, é essencial não separar a extensão corpórea do cérebro, pois isso seria “enterrar a discussão no binômio teoria-prática” (GREINER, 2013, p.12). Em seu livro *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* (2013), Christine Greiner aborda as principais teorias usadas para esclarecer a noção de corpo, perpassando autores que

usaram de diferentes áreas do conhecimento como método de abordagem, principalmente a Filosofia, a Psicanálise, a Sociologia, a Antropologia e a Etnologia. Contudo, a base de Greiner se fixa nos estudos referentes “às décadas de 80 e 90, através da busca por ‘pontes transdisciplinares’” (GREINER, 2013, p.13). A autora cita trabalhos como a coleção de três volumes organizada por Michel Feher, *Fragmentos para a história do corpo humano* (1989), uma das primeiras tentativas de trabalhar a história do corpo associando vida e pensamento. Ela cita que, ao se passarem 10 anos, o coreógrafo e pesquisador Amos Hetz complementaria linhas de análises como a de Feher, buscando camadas de significação mais aprofundadas e detalhadas sobre o corpo. Em um artigo publicado na revista alemã *Ballentanz International* (body.con.text), Hetz propôs um mapeamento que parte de três eixos principais “o formal, o emocional-associativo e o sensório” (GREINER, 2013, p.15). Assim, além da análise de partes do corpo, Hetz estuda o emocional-associativo e o sensório, e as informações do ambiente externo absorvidas são tratadas como “processamento das emoções como ignições de movimento e especificamente do tato (sensório) e das diversas funções da pele (de dentro e de fora)” (GREINER, 2013, p.15). Estes tipos de estudos foram essenciais de acordo com Greiner por romperem com a perspectiva do corpo compartimentado sem buscar uma classificação definitiva. Tal perspectiva, conforme ela aponta, ajuda a compor a relevância desse corpo na formação desse sujeito. Além de questionar, de certo modo, noções que foram relevantes para a discussão teórica, mas que acabaram por anular a autonomia desses corpos, como, por exemplo, o panorama traçado por Foucault, em que ainda que o processo de subjetivação parta de uma noção corporal, esta é sempre refém dos aparelhos de poder, um *corpo dócil, à espera* de ordens. “Em *Vigiar e punir* o corpo do prisioneiro não parece apenas como signo de culpa e transgressão, mas a corporificação da proibição e a sanção para rituais de normalização” (GREINER, 2013, p. 86). Ao entender o sujeito como disciplinado nesta normalização e colocar como em *História da sexualidade* dilemas como privado e público, “o corpo deixa de ser, portanto, um lugar onde ocorre a construção do sujeito” (GREINER, 2013, p. 87).

Apenas para traçar um paralelo: outros estudos acadêmicos também criticam tal construção foucaultiana. Autoras como Silvia Federeci questionam a omissão, na teoria corpórea de Foucault, de menções a um dos momentos mais significativos da história mundial, a caça às bruxas. E criticam também a teoria e de um corpo que é

abordado a partir de uma perspectiva de um sujeito *universal, abstrato, assexuado*, que “ignora o processo de reprodução, funde as histórias feminina e masculina num todo indiferenciado e se desinteressa pelo 'disciplinamento' das mulheres” (FEDERECI, 2017, p.19). Isto é, as ações desses corpos se produzem de acordo com suas estratégias de sobrevivência, que não são idênticas. Naquilo que Greiner chama de *estrangeiridade* – em que há uma estratégia de imitação como forma de aproximação entre os sujeitos-corpos, e em que as relações se dão como consequência das diferenças culturais –, indo ao encontro de Mitchell ao abordar uma *geografia imaginativa*, a autora aborda:

O sucesso da aproximação da imagem do colonizador depende da proliferação de objetos inapropriados que asseguram a sua falha de estratégia de dominação, assim a mimese torna-se ao mesmo tempo semelhança e ameaça (GREINER, 2013, p.98)

Já ao pensarmos em corpos e em corpos-imagens na *partilha do sensível* apontada por Rancière (2012 [2008]), precisamos nos indagar: de que corpo estamos falando? E sobre a não neutralidade dos corpos, é preciso questionar: quais corpos estão autorizados a ocupar determinados espaços? Como rompemos com uma visão de arte que se limita às elites tradicionais? Como as relações podem transformar esses mesmos espaços? Diferentes autores e teorias são traçadas por Greiner para compor essa teia não linear, assim como seus textos se dão como micro movimentos em um corpo que se pensa, que é a construção de uma ideia sobre o corpo. Importa entendermos que, ao contrário da ideia de um corpo dócil, como em Foucault, ou da ideia do corpo como recipiente, de Mark Johnson (1987) – outra dicotomia entre um dentro e um fora com um fluxo entre ambos, em Greiner temos a sofisticação de um corpo que é mídia de si mesmo:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o lugar desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada em veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2013, p.124).

Esta contaminação é própria da metáfora, isto é, um conjunto de relações que se desencadeiam pelo movimento entre corpo e ambiente, onde não é apenas a mente que opera. Se o processo da linguagem verbal é essencial na formulação de uma comunicação, uma vez que é uma estrutura onde as redes de significação são por assim dizer *ordenadas*, não é o único modo em que a mensagem se encaminha. A matéria metafórica é “o modo como pensamos e agimos, o que experimentamos, e o que fazemos em nosso cotidiano” (GREINER, 2013, p. 38). A mensagem nunca é apenas a mensagem. Vamos colocar assim: estamos em camadas sobre camadas, e isso vale desde a arte contemporânea até os diálogos triviais traçados na rotina:

Afinal, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensorio motor e nervoso. Quem dá início ao processo do movimento. É movimento que faz do corpo um corpomídia. (GREINER, 2013, p.126)

Se colocarmos este ponto junto ao da imagem, entendendo desde a imagem enquanto autoimagem, imagem mental e imagens enquanto substratos, como na pintura ou qualquer outra forma de materialidade, é de se compreender a tentativa de Barthes em traçar a fotografia enquanto *mensagem sem código*. Justamente a percepção dos signos que não dão conta aonde “a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve” (GREINER, 2013, p.59). Assim, o imaginário se forma pelo movimento que se corporifica.

Vamos tomar a liberdade de extrapolar a perspectiva semiótica, e entender que nem todos os símbolos são decodificáveis como um exercício de linguagem. Vamos propor unir essa noção de um *corpo mídia* enquanto formador de imaginário – um imaginário que se escorre por entre as dermes e instantes programados dessas células, constroem-se e se replicam em padrões complicados de discernir – à perspectiva de imaginário traçada por Gilbert Durand em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*⁷⁰, lançado na década de 1960 (o título foi uma

⁷⁰ Na época em que o livro foi publicado por Gilbert Durand, os autores de maior destaque eram Descartes, Hegel e Freud. O lançamento da obra marca um contraste às disputas entre o estruturalismo e a hermenêutica, com a proposta de um estruturalismo figurativo. Ainda que no texto apareçam esquemas de definição sobre o imaginário, o autor critica toda teoria que seja por demais definitiva ao tratar do imaginário.

provocação às *Estruturas elementares* de Lévi- Strauss⁷¹). Antropólogo, e filósofo da ciência, Gilbert Durand (1921-2012) foi o fundador do Centro de Pesquisas do Imaginário de Grenoble, criado em 1966. Os estudos de Durand e do Centro são o contraponto a saberes positivistas que colocam o papel da imagem relegado ao segundo plano, e como materialidade capaz de ser totalmente decodificada.

No Centro de Pesquisas do Imaginário (1966) da Escola de Grenoble – do qual Durand foi um dos fundadores e que tem atualmente cerca de 43 centros de pesquisas sobre o imaginário espalhados por todo o mundo – foi desenvolvida uma metodologia sustentada pelo método crítico do mito, chamada de mitodologia e que supõe duas formas de análise: a mitocrítica e a mitanálise. Na mitodologia, o mito é visto como um arranjo de símbolos e arquétipos que se apresenta por meio de mitemas. Segundo esses pesquisadores, em todas as épocas ou sociedades existem mitos que orientam e modelam a vida humana, e o propósito desse trabalho é justamente o de desvelar os grandes mitos responsáveis pelas representações do imaginário (LOMBARDI, 2007, p.54).

Durand era discípulo de Bachelard⁷², e partiu de um pensamento influenciado pelos arquétipos de Jung⁷³. Assim, seu pensamento se baseia em um imaginário que é sempre constituído por imagens simbólicas que são processadas individualmente, mas que são culturalmente determinadas, em uma espécie de espiral onde os sujeitos ao mesmo tempo que são influenciados também são geradores de símbolos. Isto é, assim como na teoria de um *corpomídia*, as identidades não são fixas: estamos em um contínuo jogo de movimentações e deslocamentos que se desdobram pelo imaginário de um corpo e cadeias de significações (metáforas).

O trajeto de sentido da imagem, traçado por um extenso estudo antropológico, mescla-se entre o biológico e o social. Ao se deparar com a consciência da morte surgem atitudes imaginativas que buscam negar e superar a finitude compreendida ou a adoção de uma atitude que se reconforte. Daí teríamos o mito, os símbolos e arquétipos como estratégia de sobrevivência frente à *morte certa*.

⁷¹ É o maior representante da corrente teórica designada Estruturalismo, da Antropologia Social.

⁷² Gaston Bachelard (1884-1962) é um dos filósofos de maior representatividade na contemporaneidade, suas teorias receberam grande influência das Ciências Naturais, especialmente da Física. A imaginação, para ele, é um local onde as pessoas podem sair da banalidade e ir de encontro ao surreal. O inesperado não é a mera representação de uma formulação do real, isto é, sua potência criadora ultrapassa os sentidos pré-estabelecidos.

⁷³ Carl Gustav Jung (1875-1961) foi o fundador da psicologia analítica. Desenvolveu conceitos como o do inconsciente coletivo, camada mais profunda da psique: que envolve os arquétipos ou imagens primordiais herdadas por seus ancestrais.

Assim, para se traçar a estrutura da imagem, estas são separadas entre esquemas ascensionais e *diaréticos*. Aqui se localizam as imagens purificadoras, que fazem ligação ao gesto postural, e heróicas – os gestos de ascensão e verticalização –, gerando pureza, confronto e elevação: como em *Nuestra Señora de las iguanas* que com o cabeça ereta e os olhos longe ganha ares divinos por parecer se relacionar com o céu. Estas correspondem ao Regime Diurno da imagem, que apresentam as figuras compostas por estruturas heroicas (ou esquizomorfias), estas que buscam vencer a finitude em um movimento ininterrupto, indo contra a *Cronos*, deus da morte.

O outro regime em que o autor divide as imagens é o Regime Noturno, e estão inseridas no reflexo dominante digestivo. Assim, como o nome sugere, este se opõe ao primeiro: pertencem a ele as imagens que se formam e remetem à brevidade da vida, com estruturas místicas ou antifrásicas. Nestes símbolos temos a eufemização da morte, a morte como uma nova morada. Para toda ascensão há a queda e precisamos de certo modo aceitá-la. Como figura de entendimento dessa digestão que é a vida, da maçã, citada anteriormente, e que será deglutida e processada até outra vez se tornar matéria orgânica. Há o filme, apenas como rápida pincelada, *O sétimo selo*, de 1957, de Ingmar Bergman, e inserido no contexto do cinema neoexpressionista. Na história, Antonius Block, cavaleiro templário, que recém tinha voltado de uma Cruzada, enfrenta a morte em um jogo de xadrez e, se ele ganhar, pode viver. A questão é que a partida não se conclui e ele tem vários encontros com a morte. Se pensarmos em oposições, e no Diurno e Noturno de Durand, o imaginário do filme de fato nos leva da ascensão de uma figura do dia, o herói, ao inevitável encontro com a morte. E justamente aí reside o interessante entre as analogias, uma vez que Durand irá apontar como em várias culturas existe essa valorização do processo digestório, como os penitentes de Guy Veloso⁷⁴, que no sacrifício buscam a elevação. Seria dizer que por ante a angústia e o medo de cruzar a todo tempo com a morte, o cavaleiro encontra por entre Cronos pegadas de Eros:

⁷⁴ Guy Veloso é um fotógrafo documental paraense que investiga temáticas religiosas populares brasileiras. Em seu trabalho de maior destaque, viajou por quase 20 anos por 13 estados brasileiros nas cinco regiões do país, documentando mais de 161 grupos religiosos, incluindo cerimônias nunca haviam sido registradas antes. Além de servirem de documentação, as fotografias de Veloso nos transportam para outro universo: o não uso de flash (várias das cerimônias são noturnas) criam imagens que tiradas com uma velocidade baixa e cores contrastadas, borradas e com movimento, convidam o espectador a presenciar instantes mágicos que em alguns casos assemelham-se a pinturas. Parte do ensaio foi exibida na 29ª Bienal de São Paulo.

Não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, às trevas nefastas. Já tínhamos verificado, ao estudarmos as tenebrosas faces do tempo, a tendência progressiva para a eufemização dos terrores brutais e mortais em simples temores eróticos e carnais. Tínhamos notado como se dava um deslizar progressivo do mal metafísico para o pecado moral pelo jogo sugestivo das próprias imagens. E a psicanálise evidenciou de forma genial que Cronos e Tanatos se conjugam com Eros (DURAND, 2012, p. 194).

Mas são justamente nesses jogos de claro e escuro, como o jogo de luz presente em uma fotografia, que podemos encontrar mesclas entre os regimes imaginários que são claros e escuros há um só tempo. Estas seriam as imagens sintéticas referentes ao reflexo dominante copulativo, o trágico que se liga ao heroico. Ao pensarmos o livro *Juchitán de las mujeres* enquanto sequência, podemos sentir essa oscilação entre alegrias e angústias, em partes que não se tocam, mas que se formam enquanto identidades e levam os olhos a estar “na qualidade de um discurso que opera como montagem, os livros de fotografia são às vezes a narrativa própria de um tempo em que a capacidade de narrar se vê em declínio.” (ENTLER, 2019, n/p.).

Figura 10: *Juchitán* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: graciela.iturbide.org.

Na fotografia *Juchitán* [Fig. 10], de 1986, temos uma mulher nua com as mãos no rosto e sentada na terra. As folhas das árvores atrás e a grama são uma espécie de integração com a natureza, de um corpo que é, antes de tudo, corpo. Então por que vez ou outra nos traz estranheza a conexão desse corpo ao ar livre? Por que a

cena não soa banal? E ainda que se toque a angústia em mãos que se fecham, uma posição de tristeza, sua nudez, sua pele que convida o vento a tocá-la, tudo nos remete à vida que pulsa. Nem uma coisa, nem outra, mas sim narrativas que se coexistem como no ruído de sensações que é se estar vivo.

O eufemismo e a antífrase só atuam sobre um termo da antítese e não se lhes segue a recíproca desvalorização do outro termo. O eufemismo só foge da antítese para recair na antilogia. A poética noturna tolera as "obscuras claridades", ela transborda de riquezas, sendo, portanto, indulgente. São os romanos que combatem os sabinos. Só a inopia é realmente imperialista, totalitária e sectária (DURAND, 2012, p.268).

Para Durand, essa formulação de imaginários também ultrapassa a visão de um corpo recipiente ou de um corpo dócil. O autor entende que o corpo é central na formulação cognitiva e que toda a extensão corpórea é formuladora de imagem, pois nós partimos da imitação corpórea interiorizada na formulação do símbolo, "e os fenômenos de imitação manifestando-se, senão desde o primeiro mês, pelo menos sistematicamente desde o sexto, em que a imitação do próprio corpo se torna a regra constante (Durand, 2012, p.51). Para a formulação do corpomídia, Greiner e Katz também abordam a imitação enquanto formadora da identidade de um corpo:

No meio de uma multidão que ri ou tosse e você começa a rir ou tossir, você não está imitando para aprender a rir. Rir é inato, assim como tossir. Você faz isso como uma resposta de comportamento a um modelo detector de estímulo. Há muitas outras diferenças, e a mais difícil de explicar é entre imitação e aprendizado social. Imitação é aprender algo sobre a forma de comportamento através da imitação dos outros, enquanto o aprendizado social refere-se a aprender sobre o ambiente através da observação de outros (GREINER e KATZ, 2001, p.70).

Se trouxermos a questão da imitação para um corpo, enquanto inserido tanto no enquadramento como fora dele (quem segura a câmera e quem está diante dela), entendemos que por mais *documental* ela seja – no sentido de uma tentativa de não interferência da cena –, estes corpos estarão condicionados a modos de comportamento socialmente aprendidas e internalizadas enquanto *corpo-imagem*. Isto quer dizer que o corpo nunca é totalmente passivo ao objeto-câmera, se souber que está sendo fotografado. Isso porque, assim como criadores de fotografia aprendem como segurar uma câmera, como enquadrar, como fotometrar, e qual equipamento devem usar, o corpo diante da lente também internalizou movimentações sobre como se comportar frente à câmera.

Algumas vezes isso é mais sutil. Há fotógrafos aprendem a se *tornarem invisíveis* para absorver uma *estética do real*. Mas, essa *estética do real* também foi socialmente aprendida, e quanto mais a proliferação de imagens cresce, ainda que não seja uma novidade, mais os comportamentos fotográficos são apreendidos pelos corpos, ao ponto de poderem propositalmente imitar a tal *estética do real*. Podemos nos desvincular disso? A partir do ponto que a criança conhece seu reflexo no espelho⁷⁵ ela verá o mundo da mesma forma? Ainda que exista um limite de alcance e modificação das fotografias, e das imagens de forma geral, uma vez que as corporificamos *as olhando sem ver*, vivemos em contato com imagens a todo tempo, ao ponto de se existirem eventos e lugares feitos com o principal objetivo de serem *fotografáveis*, diante disso: se aprendemos a posicionar o nosso corpo sem nos queimarmos, por que não estaríamos mesmo que de modo inconsciente, ainda que não queiramos, posicionando nossos corpos no fazer imagem?

Sem querer decidir entre os partidários de uma teoria puramente central e os de uma teoria amplamente periférica do mecanismo da simbolização, tomemos como hipótese de trabalho que existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. (DURAND, 2012, p.51)

Na fotografia *Quince años* (1986), de Graciela Iturbide [Fig.11], temos o performer exposto pela composição aguçada da fotógrafa. Na imagem vemos uma adolescente com um vestido branco, o detalhe exagerado acima do busto, e os cabelos presos que realçam os acessórios. Ela encara a câmera, em contraste à outra figura que a acompanha: uma senhora de roupas simples, pés descalços e longos cabelos brancos.

⁷⁵ No ano de 1966, o psicanalista francês Jacques-Marie Émile Lacan lança o artigo *O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*. No texto, que discute a questão do narcisismo, é abordada a tomada de consciência da criança: em entender que aquele outro corpo que aparece em frente ao espelho se trata dela mesma. A partir deste momento surge uma relação dual, que estará marcada sempre na existência de qualquer indivíduo, e que se forma na alteridade, na compreensão das relações com o *outro*.

Figura 11: *Quince años* (Graciela Iturbide, 1986).



Fonte: gracielaiturbide.org.

Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

A tradição da segunda metade do século XVI, surgida em países como Alemanha, França, Inglaterra e Áustria, onde as famílias nobres usavam a ocasião de completude dos 15 anos para apresentar as *agora mulheres* “prontas para se casar” à sociedade, foi trazida para a América depois da Revolução Francesa de 1798.

Assim, “com a fuga das famílias nobres da guerra civil e a conseqüente migração para as colônias europeias, como Estados Unidos e Brasil, o baile de debutantes começou a se propagar com ainda mais força” (GÖELZER et al, 2017, n/p.). Com o passar dos anos, todavia, a tradição deixou de ser exclusividade das famílias com maiores posses e foi incorporada por diferentes classes sociais e culturas.

Quince años aborda exatamente essa atmosfera de afetamento e estranheza: o vestido da adolescente contrasta com o chão lustrado, a pintura simples e as marcas na parede. Ao fitarmos a mulher mais velha que parece a avó, tem-se a impressão de que essa sim corresponderia ao *real* daquele ambiente. O mesmo vale para o garoto ao fundo, que faz uma careta atrás da grade da janela. O estranho, o que destoa, não são essas outras figuras, mas sim os *Quinze anos* como uma ironia aos rituais traçados da sociedade, que é também o hibridismo associado ao contexto da formação identitária da América Latina.

A imagem funciona assim como um lembrete de que as identidades não são fixas e estão sujeitas a interferências de outros povos – ainda que muitas vezes forçado a um contexto de dominação e imposição pela violência. Essa imagem também é fruto das relações entre esses corpos: vemos as fotografadas partindo da intimidade de uma casa. A adolescente com seu vestido branco improvisa a sua performance, mas não o faz em um estúdio que criaria a *atmosfera ideal dessa jovem mulher*, que busca se forjar enquanto um estereótipo preconcebido daquilo que é socialmente desejado, num processo comum a todo indivíduo a iniciar sua formação enquanto membro social, e que deseja ser aceita pelos seus pares. Ao contrário, a fotografia revela o que muitas adolescentes – principalmente tomando como referencial as jovens que realizam as próprias fotografias e *curadoria* em suas redes sociais – querem esconder: a avó cansada e com olhos tristes, o irmão ou primo prontos a te irritar com uma brincadeira, e a simplicidade da própria casa. Assim, ao nos trazer essa imagem, Graciela permite que sintamos seu vínculo com as fotografadas, bem como identificarmos-nos com a composição. Roupas de festa não causam uma relativa estranheza? Como que impondo a composição de uma persona que usualmente não somos? E o caminho até o evento, quando encontramos pessoas *vestindo roupas normais* e nos sentimos deslocados por ainda não estarmos no *ambiente certo*? E os ajustes escondidos para não aparecerem na fotografia: o salto que quebra, o zíper que rasgou, a pessoa que se vestiu de modo inadequado?

Ao fitarmos a *Juchiteca con cerveza* (1984) – [Fig.12] outra das fotografias de Graciela – sorrindo para a câmara, notamos outra vez o emaranhado de um *Vínculo*.

Figura 12: *Juchiteca con cerveza* (Graciela Iturbide, 1984)



Fonte: graciela.iturbide.org.

Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1984.

Percebemos que ela não só sabe da presença da fotógrafa, como está confortável com a situação. Temos assim justamente um efeito de aproximação com o real, e nesse acercamento a magia se fixa na mente. Afinal, ao abrirmos nossos

lábios e mostrarmos um sorriso, como um convite, no gesto aprendido e reencenado para a imagem, queremos sair bem na foto. Muitos de nós querem sair bem na foto.

Ansiamos por uma imagem que capte uma beleza desconhecida, um desejo velado, como seres pulsantes e fortes. Não importa que não nos vejamos assim nos dias corriqueiros. O “sair bem na foto” é a certeza de nossa temporalidade. Então, se naquela fotografia tivermos a certa aura, a expressão de uma trajetória cinematográfica, e se os que vieram depois não nos conhecerem acreditarem nessa história, é o que importa: então muitos de nós sorriem. Na fragilidade do abrir de lábios reside também uma intimação à contemplação, por isso sentimos proximidade e identificação com ela, com a simplicidade de uma mulher que desfruta de sua cerveja ao ar livre. Não importa que use trajes diferentes dos nossos, e que também esteja em um contexto que difere da nossa rotina, pois sandálias em dias quentes e uma cerveja na mão é o escape para absorver o ininteligível que é a vida. O sorriso pode soar como “ainda estamos à luz do dia, mas eu preciso de uma cerveja para relaxar”. E a fotografia gera ainda mais identificação se pensarmos que o sorriso dela é a contemplação do próprio prazer. Como conta Iturbide, “antes as mulheres bebiam horchata, mas desde que a cervejaria chegou, elas trocaram o líquido branco pelo malte que faz espuma. Muita cerveja. Muita. Até a vertigem. Como amor. Até a vertigem (ITURBIDE e PONIATOWSKA, 2010, p. 8).⁷⁶ É essa mulher *verdadeira* quem irá tomar a cerveja, é ela quem precisa relaxar. Essa imagem se constrói, assim, em oposição às imagens publicitárias que povoam nossas mentes contemporâneas, com mulheres que seguram a bebida para levarem a um homem, sempre com um sorriso ou com expressões faciais de gozo, mas um gozo que não é o seu, mas o desse outro, o masculino [Fig. 13].

⁷⁶ Antes las mujeres bebían horchata pero desde que llegó la cervecería canjearon el líquido blanco por la malta que hace espuma. Mucha cerveza. Muchísima. Hasta el vértigo. Como el amor. Hasta el vértigo.

Figura 13: Campanha publicitária da cervejaria Antarctica com a atriz Juliana Paes (Brasil dos anos 2000)



Fonte: gm.folha.uol.com.br.

Assim, em *Juchiteca con cerveza* (1984), ainda que nos defrontemos com uma mulher juchiteca – que também é um *outro* –, encaramos a simplicidade dessa foto posada. Poses que se moldam e só existem por, justamente, termos um vínculo com elas, e daí o estabelecimento de um *Documentário de Vínculo*. E, no atravessamento e nos encontros longos e desavisados está o tempo:

A noção de “tempo” remete a alguns aspectos do fluxo contínuo de acontecimentos em meio aos quais os homens vivem, e dos quais eles mesmos fazem parte. Esses aspectos podem ser designados como o que constitui, nos acontecimentos, a dimensão do “quando”, ainda que esta definição não abranja todo o campo de sua realidade. Se tudo ficasse imóvel, não poderíamos falar de tempo. Por certo é mais difícil compreender uma única sequência de mudanças. Se vivêssemos nesse tipo de universo monódromo, nunca teríamos como saber nem como nos perguntarmos *quando* aconteceria alguma coisa (ELIAS, 1998, p. 59).

O fascínio da fotografia, ainda mais se tomarmos como exemplo um trabalho documental com o livro *Juchitán de las Mujeres*, é o lembrete de que não habitamos um *universo monódromo*. As mudanças cravadas, seja no envelhecimento dos corpos, seja nas alterações espaciais criadas pelas pessoas, é a percepção humana

daquilo que Norbert Elias cita como essa sequência de mudanças. Segurar um conjunto de imagens fotográficas que recrie, em um ordenamento, uma ideia-sequência, é habitar o plano da memória (passado, presente, futuro) em um aparato montado e ilusório, que nos garante por um dado conjunto de instantes a ilusão de segurar “uma grande escala de tempo nas próprias mãos”, e daí uma das explicações do mágico exercido pelos aparatos fotográficos.

A perspectiva temporal ganha contornos mais profundos se adentrarmos nas relações com a fotografia. Converse com alguém que se dedique a fazer registros foto documentais, de forma ética (ainda que a discussão seja mais complexa do que quem é fotografado saber qual a finalidade daquelas imagens⁷⁷ concordar com isso), e escute o que ele diz sobre o *tempo*. Aqui a noção fortuita do instante preciso é colocada de lado. Deixemos também guardada a importância enlouquecida pela técnica, e o próprio tempo de exposição para que uma imagem de olho se materialize, e voltemos ao sentido psicológico, ao sutil que se desenha nas relações. Pense em suas próprias relações. A quem você entrega as confidências constrangedoras? Os medos que te tiram o sono? A resposta, talvez, esteja nas relações que se desenvolveram por mais tempo. Nas trocas com pessoas com as quais, de algum modo, você sinta afinidade e confiança.

Em *El baño* [Fig.14], fotografia de 1986, a mulher que toma seu banho sentada em uma privada é capturada por Graciela, como se esta fosse uma lente invisível, como se a fotógrafa fosse como qualquer outro objeto perdido neste momento de intimidade com o próprio corpo. Isso revela cumplicidade, vínculo.

⁷⁷ Habitamos, como apontado por Soulages (2005), em uma estética das recepções inacabáveis. Ou, em Rancière (2012), com o conceito da emancipação do espectador: a impossibilidade sobre como as imagens poderão vir a ser recebidas e difundidas na recepção dessa obra. De modo, que a discussão é mais complexa do que apenas ter o consentimento de quem é fotografado.

Figura 14: El baño (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: gracielaiturbide.org.
Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Assim como as fotografias das mulheres desnudas, profissionais do sexo, à espera, sentadas ou performando em suas camas para os olhos atentos da também fotógrafa mexicana Maya Goded⁷⁸ – amiga e ex-assistente de Iturbide – também

⁷⁸ Maya Goded nasceu na Cidade do México, em 1967. Em suas fotografias, documentários e videoinstalações ela discute a sexualidade feminina, a violência de gênero e as mulheres que defendem seus territórios. Seus trabalhos lhe renderam reconhecimento internacional e vários prêmios, como o National Geographic Storytelling Fellow (USA), o Prince Claus Fund (Amsterdam), o J. Simon Guggenheim e o Eugene Smith (*ambos en Nova York*), o Mother Jones Fund (San Francisco), e a Medalla ao Mérito Fotográfico (México). Em seu primeiro trabalho fotodocumental de grande escala, *Plaza de la Soledad* (com fotolivro publicado em 2006), a fotógrafa registrou durante cinco anos a vida de prostitutas que trabalham na mesma cidade em que nasceu, no bairro de *La merced*, onde está localizada a *Plaza de Soledad*. Tanto o bairro quanto a praça são, há mais de quatro séculos, espaços onde o comércio sexual está próximo às várias igrejas da localidade.

revelam cumplicidade e vínculo. Numa ideia de fotografia onde este outro fotografa com você. O Documentário de vínculo é, antes de tudo, criado pela força do tempo que se desenrola nas relações. É só com o desenrolar de uma perspectiva temporal – isto é: *passado, presente e futuro* – que podemos citar as convivências entre os corpos, em uma constante evolução marcada pelas relações:

O que são passado, presente e futuro depende das gerações vivas no momento. E como estas se ligam constantemente era após era, o sentido ligado a “passado”, “presente” e “futuro” não para de evoluir. Aqui, assim como nos conceitos temporais mais simples, de caráter serial, tais como “ano” ou “mês”, expressa-se a capacidade humana de efetuar sínteses - no caso, de experimentar como simultaneidades aquilo que não se produz na simultaneidade (ELIAS, 1998, p.63).

Um livro foto documental é, de certo modo, a materialização da simultaneidade que não se operou no simultâneo. Em *Juchitán de las mujeres* as fotografias postas em sequência se deram ao longo de uma década. Mas, ao folhear as páginas, sentimos como se *as cenas* se desenrolassem em um *espaço/ tempo próximos*, como a *memória - nosso livro imagem*, que compartimenta longos períodos de existência em narrativas que aparentemente se tocam em uma correlação existente pela falta, pela não imagem que Jacques Aumont trata pela *falta* experienciada ao fitar uma imagem seguida da outra:

Se a abordagem cognitivista se interessa por uma certa operação e seu resultado - compreendemos uma certa história, sabemos referir estados de em relação a uma sucessão, a um desenvolvimento -, ela deixa de lado a perturbação provocada pelo próprio olhar. No confronto entre duas vistas, a um só tempo, semelhantes e diferentes, o olhar ganha com efeito, uma possibilidade nova: a de se encontrar *entre* os dois, lá onde não há nada, nada de visível. Ele se torna um olhar intermitente, um olhar com eclipses (AUMONT, 2004, p. 97).

Entre os eclipses estão constelações inteiras que transbordam e vivem sem aparecer, da cognição-abstração por assim dizer. E, ao se pensar em outro trabalho que conta a história de gente, encontram-se as relações: as fotos gravadas pela própria mente sem o aparato, as imagens não vistas e cristalizadas nas conversas, nos desabafos. Para se chegar a determinados momentos é preciso *merecer* o instante, ser permitido naquele espaço. Por isso Graciela, assim como outras fotógrafas e fotógrafos documentais, respeita os silêncios e os intervalos, nos quais a câmera (com sua agressividade implícita) é guardada. Os intervalos *da falta* são

maiores que o tempo de captura, ao ponto de câmera e fotógrafa poderem *se camuflar* entre as mulheres fotografadas. O processo não é como o do fotógrafo viajante que espreita a sua caça, e sim o de alguém a quem aquele grupo já está tão acostumado que sua presença não desperta mais *suspeitas*. Embora, claro, seja importante lembrar que estes corpos ainda irão se comportar como *sujeitos imagens* (então até que ponto se esquecem da câmera?).

Desse modo, se é o tempo uma construção de camadas, o Documentário de Vínculo é a troca de distintos saberes produzidos em diferentes perspectivas temporais. Para esclarecermos, vamos a uma breve explicação: em *Sobre o tempo* (1998), Norbert Elias traça o tempo por meio do social, e argumenta que este de fato não existe. Para ele, o tempo se constitui em um aparato moldado ao longo de milhares de anos por distintos povos. Assim, essas três camadas ou dimensões chamadas de passado, presente e futuro, não passam de um mesmo conceito. O sociólogo argumenta que em culturas que não são movidas pela rigidez dos relógios ou calendários o indivíduo não sabe o dia em que nasceu, e memórias são marcadas pela associação de eventos importantes para aquela cultura, como: “isso foi antes da grande chuva” ou “isso aconteceu depois da morte do chefe”. Nesse sentido, o modo como guardamos nossas memórias, isto é, a própria estrutura de pensamento acerca do tempo, é guiada por conhecimentos anteriores aos nossos. A complexidade social de estruturas se relaciona a saberes que levaram milhares de anos para serem construídos.

Se tomarmos as explicações construídas por Elias (1998), que são reflexo de saberes construídos por pensamentos também anteriores aos seus, entendemos que as relações e as vivências são um *continuum* daquilo que já foi. Isto é, a materialização dos contatos fotográficos são uma junção da bagagem anterior da fotógrafa com a bagagem anterior das mulheres de Juchitán, e o que se produz também no dado instantâneo. Mas em que isso se relaciona ao *Documentário de Vínculo*? Ora, as imagens são um intercruzamento em uma teia de afetações: a consequência das relações criadas, aparadas nos símbolos e na criação de uma nova abstração, por cima da abstração, que é o tempo fotográfico, o tempo derivado dessas e metamorfoseado por essas relações.

Pensando em uma fotografia que se afasta do modelo Paradigmático dos anos 1930 – isto é, que não tem como pretensão ser um ícone, *espelho do real*, uma vez

que passa a entender que nenhuma escolha é isenta de parcialidade, conforme apontado por Dubois (1993) –, e que procura novas formas de criação no fazer imagético, chegamos ao seguinte:

No Documentário Imaginário, os foto documentaristas procuram colocar para fora seus sonhos, suas subjetividades de maneira mais explícita, o que não significa que muitos já não o faziam. Apenas agora isso acontece de forma aberta, escancarada, sem restrições. Não há mais a busca de uma relação analógica com o referente na mesma intensidade que havia na forma clássica da fotografia documental, e as imagens fluem menos apegadas à ideia de objetividade, embora as características fundamentais da fotografia documental sejam mantidas (pesquisa prévia sobre o tema, projetos de longa duração, conjunto de imagens que formam uma narrativa etc.). (LOMBARDI, 2007, p. 85).

Além de transformá-los em produtos de comunicação, a pesquisadora Kátia Lombardi (2007), ao conceitualizar o termo *Documentário Imaginário*⁷⁹, se utiliza dos conceitos de Imaginário traçados por Durand, em que fotógrafos criam imagens com base no *mundo imaginal* em que estas flanam – um espaço entre o mundo real e o mundo da imaginação –, e como paralelo poderíamos traçar o *umwelt*⁸⁰, de modo que o campo para a experimentação é potencializado e o espectador será levado em consideração. Assim, “cada receptor tem que ativar seu próprio imaginário, em conformidade com seus repertórios pessoais, seus mitos, seus conhecimentos culturais, ideológicos, éticos e estéticos” (LOMBARDI, 2007, p. 85).

Para traçar as mudanças ocorridas na fotografia documental contemporânea e a presença explícita do imaginário no processo de criação, Kátia Lombardi analisa ainda dois projetos fotográficos produzidos no Brasil, o livro fotodocumental *Silent*

⁷⁹ O termo cunhado pela autora busca explicar mudanças ocorridas na fotografia documental contemporânea, ocorrida no pós Segunda Guerra Mundial, onde os fotógrafos documentais se desprendem de um ideal de objetividade e adentram em partes menos institucionalizadas do imaginário para produzir imagens.

⁸⁰ Neste caso nos referimos ao termo traçado por Jakob von Uexküll (1864-1944), a partir de uma biologia comportamental. Temos uma teoria sistêmica que se opõem ao objetivismo positivista e ao subjetivismo idealista. Propõem um *sistema aberto* que interage com o ambiente. Isto é, ao contrário de um sistema fechado os sujeitos têm influência em sua interação com objetos e outros sujeitos. Assim, Uexküll desenvolve o *Umwelt* voltado para a própria espécie: segmento ambiental de um organismo, conceituado pela capacidade da espécie de *percepção* e *operação* (recepção e efeito).

Book (1997), de Miguel Rio Branco⁸¹, e o website Paisagem Submersa⁸², de João Castilho, Pedro David e Pedro Motta⁸³. Em *Silent Book* temos a presença de um *documentário poético* onde há ausência de texto ou legenda⁸⁴, e a leitura será feita pela associação dessas imagens. As fotografias captadas por Miguel Rio Branco em alto contraste, e coloridas em sua ampla maioria, geram silêncios em uma diagramação que alterna fotografias sangradas a pausas de páginas pretas (que também são vestígios de outras imagens). Percorrer as 98 páginas do livro é, de certo modo, se encontrar com o regime noturno da imagem, pois ao tocar na dor, na violência e na morte, tal caminho é construído com:

uma longa sequência de fotografias que mostram objetos abandonados, ambientes escuros e depredados, esculturas e reproduções de pinturas decrépitas, corpos, restos, cicatrizes, peles de animais, academias de boxe, touradas e circos periféricos (LOMBARDI, 2007, p.93)

A possibilidade de leitura do livro se dá com um ordenamento de imagens pensadas, pois elas não parecem ter sido jogadas de modo aleatório, com cores que se interligam no passar das páginas e outros modos de compor uma ideia. Por exemplo: “quando uma imagem está sozinha, ela é colocada à direita, enquanto, a página esquerda, espelhada, é totalmente negra, ou traz uma imagem complementar à da direita” (LOMBARDI, 2007, p. 94). O interessante de se pensar em um livro que

⁸¹ Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco nasceu em 1946. É bisneto do barão do Rio Branco e tataraneto do visconde de Rio Branco. Atua como pintor, fotógrafo, diretor de cinema, e faz criações multimídias. Estudou em 1966 no New York Institute of Photography e em 1968 na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro. Como fotógrafo, já teve trabalhos publicados em revistas como National Geographic, Geo, Aperture, Photo Magazine, Europeo, Paseante.

⁸² O site saiu de circulação, mas o projeto fotodocumental *Paisagem Submersa* virou um livro fotodocumental publicado pela editora *Cosac&Naif*, no ano de 2008. Nele estão presentes as fotografias de Castilho, David e Motta, que narram por uma sequência de imagens a inundação de sete municípios do nordeste do estado de Minas Gerais para a construção do lago da Usina de Hidrelétrica de Irapé, no leito do rio Jequitinhonha. O trabalho também aborda a demolição de casas de 1.100 famílias obrigadas a se retirar da região.

⁸³ Os mineiros João Castilho (1978-), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-) são fotógrafos contemporâneos. Castilho é mestre em Artes pela UFMG, e recebeu em 2013 a Bolsa de Fotografia Zum/Instituto Moreira Salles, além de ter participado de várias exposições, tanto nacionais quanto internacionais. Ele também lançou três outros livros: *Peso Morto* (2010), *Pulsão Escópica* (2012) e *Hotel Tropical* (2013). Já David é pós-graduado em Artes Plásticas na Escola Guignard (UEMG, 2002), e recebeu vários prêmios como Fotografia Pierre Verger (2011) e Prêmio União Latina – Martín Chambi de Fotografia (2010). Ele também publicou os livros *Jardim* (2012), *Rota Raiz* (2013) e *Fase Catarse* (2014). Motta, por sua vez é Bacharel em Desenho pela Escola de Belas Artes da UFMG. Ele utiliza a fotografia como suporte para a produção de seus trabalhos, e recebeu também recebeu vários prêmios, como o Prêmio Ibram de Arte Contemporânea de 2011, e o Conexão Artes Visuais Funarte, de 2010.

⁸⁴ Com exceção do título do texto, as poucas informações textuais não fazem parte da narrativa. São paratextos: informações indispensáveis, no contexto de um livro, como cronologia da obra e ficha técnica do autor.

se constrói dessa forma é que, ainda que partam de um substrato real, são ainda fotografias, e as escolhas de imagens supercoloridas e saturadas, de coisas banais e a um só tempo indefinidas, e do próprio preto e branco, nos desloca com ainda mais força para um caminho imaginário. Contudo, conforme explicado por Lombardi, mesmo ao se desvincular de um registro objetivo, focando na preocupação de se criar uma *estética própria* de linguagem visual, a produção de vários fotógrafos documentais contemporâneos – em se tratando de relações, de troca e rede de afetações – se dará através dos corpos, tanto de quem fotografa quanto de quem é fotografado. Além disso, em se tratando de estética, e de um regime estético, a implicação das escolhas ganha diferentes efeitos no dito *real*. Isto é, as representações dos corpos não são neutras, e o olho – essa lente do espectador – estrutura-se por um emaranhado de representações socialmente construídas. Essas são implicações que se darão no plano-imagem do Documentário de Vínculo, mas principalmente em suas derivações, que ultrapassam a materialização fotográfica e percorrem o campo dos discursos.

2.3 VÍNCULO E GÊNERO, ENTRE UM ISTMO: A DICOTOMIA

Hortênciã tocava sua harpa, e sentia por entre os dedos, quem sabe, o pensar de Bentinho: “aos quinze anos tudo é infinito”⁸⁵. No rosto de menina da idade recém cumprida, a fome do mundo. Então, Amadeo Peralta, com seus 32 anos, a vê e se aproxima. Galã dos que sabe adoçar os lábios para provar o que gosta, ele a convence de que a havia visto em sonhos, e em menos de uma hora, em um campo aberto tão breve quanto suas palavras, leva sua virgindade. Ele era noivo de outra, por quem não sentia nada, mas que poderia lhe dar o sobrenome e o dinheiro, e assim desaparece. Mas a menina surge em sua cidade, atijada pelas profundezas dos sentimentos que queimam na *niñez* dos 15 anos. Amadeo a coloca em um sótão de engenho de açúcar, e lá ela fica presa por várias décadas sem questionar em instante algum a própria condição. Posteriormente, Hortênciã é encontrada nua, com os cabelos imensos e o corpo desfigurado, sem entender que sua existência foi o esquecimento, a loucura de também ser o sótão de si mesma. Este conto faz parte do

⁸⁵ Bento de Albuquerque Santiago, personagem presente no romance Dom Casmurro, publicado pela primeira vez em 1899, de Machado de Assis.

livro *Contos de Eva Luna*, da escritora chilena Isabel Allende,⁸⁶ escrito em 1987 e publicado pela primeira vez em 1989.

A mulher presa e enlouquecida no sótão – a louca do sótão (*the madwoman in the attic*) – é uma das alegorias traçadas pela autora Rita Felski (1989; 2003) ao analisar livros de autoria feminina do século XIX, nos quais prevalece o ambiente doméstico e das mulheres restam as reminiscências e vivências que se dão no plano do privado. A partir de alegorias, figuras que transcendem o símbolo, Felski⁸⁷ subverte as próprias caixas e entende que mesmo as personagens serão um conjunto de alegorias e vivências que se mesclam. Neste caso, o imaginário de uma mulher de classe alta, como as do período vitoriano, é transcendido para a prisão de uma Hortência em condições precárias. Um imaginário em que este se prender, absorto em variadas interpretações, relaciona-se às questões da sexualidade feminina e uma performatividade que constrói uma ideia de que mulheres cis gênero tem algo a ser guardado.

Em *El rapto* [Fig.15], fotografia de Iturbide de 1986, à primeira mirada nos defrontamos com uma adolescente de olhos perdidos e flores vermelhas de hibisco, duas das quais repousam, por sobre o lençol, em sua região genital, o que “representa a transição da pureza do estado de virgem ao tom vermelho do sangue e da defloração” (Vázquez, 2017, p. 225)⁸⁸. O que ela perdeu? Ou do que ela tem medo? Essas são questões que podem surgir ao fitarmos seus olhos melancólicos. Contudo, sem o título da fotografia entramos nos planos de sensações, por assim dizer, particulares e a um só tempo universais. O que afligira essa menina, e qual seria sua hipótese, sem nenhuma camada de significação trazida pelo léxico? Há que se lembrar, conforme já citado, que este é um instante cristalizado e escolhido para estar no livro. Talvez, entre um manejar de braços e o outro, esticada por sobre a cama,

⁸⁶ Isabel Allende nasceu em 1942 em Lima, Peru, onde seu pai, primo-irmão do presidente chileno Salvador Allende, atuava como Secretário da Embaixada Chilena. Isabel viveu uma vida itinerante em vários continentes, pois seu padrasto também era Diplomata. Seu primeiro romance, *A Casa dos Espíritos*, publicado em 1982, foi um sucesso de vendas. A autora feminista é a escritora viva mais lida em língua espanhola, com 24 livros traduzidos em 42 idiomas e 75 milhões de exemplares vendidos. Em 2010, ela recebeu o Prêmio Nacional de Literatura do Chile, o mais importante daquele país.

⁸⁷ Rita Felski nasceu em 1956 e é uma acadêmica e crítica feminista estadunidense. Ministra aulas na Universidade De Virgínia e em Niels Bohr, Universidade do sul da Dinamarca. Possui vários estudos nas áreas de estética e teoria literária, teoria feminista, modernidade, pós-modernidade e estudos culturais. É autora de *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Harvard UP, 1989) e de *Literature After Feminism* (Chicago UP, 2003), entre outros livros.

⁸⁸ señala la transición entre la pureza del estado virgen al tono rojo de la sangre y la desfloración.

mais sorrisos a tenham povoado e a expressão angustiada foi justo da ordem do instante.

Figura 15: El Rapto (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: graciela.iturbide.org.
Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Mas ela é como Hortência: distantes e ainda assim próximas em uma América Latina que se cruza por entre o amor e a dor, principalmente pelas consequências de costumes impostos pelos colonizadores. *El rapto* é o nome de um ritual em que a mulher, que aceita ser roubada (ou que a ensinaram a deixar-se roubar), tem o hímen rompido pelo noivo e mostrado com o sangue por sobre uma faca, a comprovação de seu valor pelo não uso da sexualidade: era virgem. Virgem como as meninas que caminham distraídas pela calçada e desconhecem os saberes profundos do mundo. Contudo, ao contrário do que o ritual sugere, a cidade de Juchitán de Zaragoza, no estado de Oaxaca, ao sul do México, é por diversas vezes citada como um local onde prevalece uma cultura matriarcal em contraste com todo o restante do país, como em

artigo publicado por David Fosler⁸⁹ em 2004 acerca do livro *Juchitán de las mujeres*. No artigo aparecem citações como: “o imaginário popular guarda as imagens de mulheres que gozam de um estreito homosocialismo que lhes permite dançar entre si como namoradas e donzelas e graças ao qual o tradicional machismo mexicano é inoperante” (FOSLER, 2004, p. 63)⁹⁰. O pesquisador conclui o texto com uma visão mítica utópica relacionada às imagens, afirmando que “este Juchitán é outro México, um México em que se funciona de outro modo a conjugação de elementos da identidade, do sexo, e gênero” (FOSLER, 2004, p. 69)⁹¹.

Os olhos perdidos da adolescente em *El rapto* (ou *bishooñebe*, nome do ritual em zapoteco), quem sabe também indiquem o cansaço de um processo que leva dois dias. Processo que não mostra um outro México, mas sim o hibridismo entre o cristianismo dos colonizadores espanhóis e as características anteriores dos *Binnizá* dos zapotecos do Istmo de Tehuantepec, do qual atualmente fazem parte os municípios de Tehuantepec e Juchitán. Um local onde o gênero atribuído aos indivíduos ao nascerem são intrinsecamente associados à sexualidade, aos papéis sociais que irão desempenhar, e a mecanismos de controle social, onde “uma mulher é feminina enquanto tiver sua virgindade, diferente de homens e *muxes* que não a possuem” (Vázquez, 2017, p. 60)⁹². Isto é o gênero enquanto produtor de diferença.

Em sua dissertação de Mestrado em Antropologia Social, a mexicana Nahima Quetzali Dávalos Vázquez (2017) realizou uma pesquisa etnográfica para entender como este processo se dá na atualidade em Juchitán e quais mudanças ocorreram entre as gerações de avós, mães e filhas. No desenrolar da pesquisa, por entre as conversas com as diferentes gerações e o aporte de estudos anteriores⁹³, Nahima Vázquez percebe que a virgindade é de importância central na estrutura social de Juchitán, principalmente no bairro ao sul da cidade onde desenvolve a pesquisa, que

⁸⁹ Professor regente de espanhol, humanidades e estudos sobre mulheres do Departamento de Linguagens e Literatura da Universidade do Arizona.

⁹⁰ “El imaginario popular almacena las imágenes de mujeres que disfrutaban de un homosocialismo estrecho que les permite bailar entre ellas cual novias y amancebadas y gracias al cual el tradicional machismo mexicano queda inoperante.

⁹¹ “Este Juchitán es otro México, un México en el cual se puede ver funcionar de otra manera la conjugación de los elementos de la identidad de sexo y género”.

⁹² “una mujer es femenina en cuanto tiene la virginidad que no tienen los hombres y los muxes”.

⁹³ Como o trabalho de 2003 de Mariana Goloubinoff *¿Por qué se roba la novia? Las razones de una costumbre negada pero viva*, no qual a autora conclui que os roubos ocorrem para diminuir os gastos e facilitar o acesso ao casamento. Ou o trabalho de 2000, de Ana Amuchástegui, intitulado *Virginidad e iniciación sexual en México. Experiencias y significados*, que analisa a construção de sujeitos sexuais, seus conhecimentos e discursos morais em torno da virgindade e início das práticas sexuais.

é especificamente a única região que ainda mantém a tradição do rapto. Nesse sentido, as famílias são estruturadas em uma lógica patriarcal em que o objetivo é que as mulheres se casem e possam gerar filhos:

Na comprovação da virgindade durante o rapto, se formalizam três feitos que relacionam o casamento com a sexualidade: a) que a noiva não tenha iniciado sua vida sexual; b) que ao conservar este valor (a virgindade) reconhece a escolha do casamento; e finalmente c) que neste processo torna legítimo o início ativo de sua vida sexual. Mesmo que essas características sejam compartilhadas pelas três gerações que convivi, o significado se dá de maneira diferente, que não possuem apenas relação com o que ocorre durante o ritual, bem como, com o contexto que envolve como são: as mudanças no início da vida sexual das mulheres e as outras formas de compromisso matrimonial (Vázquez, 2017, p. 44).⁹⁴

Além do rapto, há outras práticas que ocorrem antes do casamento. Um exemplo é o *Ir a dejar la novia*, quando o casal já praticou relações sexuais antes de se casar. Neste caso, a namorada conta para a família o ocorrido e é levada à casa do namorado, pois o homem é considerado o responsável por tirar a virgindade da mulher. Caso ele não queira se casar com ela, deverá pagar uma quantia que varia de 20 mil a 50 mil pesos como forma de indenização⁹⁵. Já na *Unión libre* o casal opta apenas por viver juntos sem nenhuma formalização de cerimônia, o que não é bem-visto pela comunidade. No caso da *Amanecida*, geralmente ambos já tinham um relacionamento mais sério do que apenas uma amizade, então um dia o homem aparece, de repente, na casa da companheira, e eles decidem passar a noite na casa dele. Na manhã seguinte a mãe do rapaz solta foguetes para anunciar que ocorreu a *Amanecida* e o casal teve sua primeira relação sexual, assim se forma o compromisso e a data do casamento será marcada. Neste caso, explica Vázquez (2017, p. 47), a sogra assume que a nora era anteriormente virgem.

⁹⁴ En la comprobación de la virginidad durante el rapto, se formalizan principalmente tres hechos que relacionan el matrimonio con la sexualidad: a) que la novia no ha iniciado su vida sexual, b) que al conservar este valor (la virginidad) se le reconoce acceder al matrimonio y finalmente c) en este proceso se legitima el inicio activo de su sexualidad. Aunque estas características las comparten las tres generaciones con quienes convivi, tienen diferentes sentidos, que no sólo se relacionan con lo que ocurre durante el ritual, sino, con el contexto que los envuelve, como son: los cambios en el inicio de la vida sexual de las mujeres y otras formas de compromiso matrimonial.

⁹⁵ Segundo Vázquez (2017, p. 47), o valor vai depender das condições da família do noivo. A conversão de 50 mil pesos mexicanos para real (na cotação de julho de 2021), é algo em torno de R\$12.761,00 reais, e a de 20 mil pesos mexicanos de aproximadamente R\$5.104,40. Caso o homem ou sua família se neguem a pagar o acordo, a mulher tem a possibilidade de entrar na justiça. Isso porque, após perder sua virgindade, será mais difícil conseguir se casar, e socialmente naquela região isso constitui uma vergonha tanto para ela quanto para sua família.

Mas, na atualidade, o ritual de maior aceitação pela população local é a *Pedida de mano*. Nesse caso os namorados possuem uma relação já aceita por ambas as famílias, e uma data é marcada para a realização do pedido oficial de casamento, de modo que todos se reúnem e (principalmente as sogras) discutem os detalhes. Nesse ritual são queimados três foguetes para avisar a comunidade da união, e uma festa comemorativa é iniciada. Após o casamento, ou os recém-casados saem em lua de mel – neste caso não é possível comprovar se a noiva era virgem –, ou, após a cerimônia, realiza-se um procedimento igual ao do rapto: ao meio-dia, ao regressarem da missa, o casal vai para um quarto e o noivo rompe o hímen da mulher com os dedos, em seguida colocando em um punhal o sangue que escorre dos dedos. Um grupo de mulheres espera do lado de fora para avaliar a coloração do sangue, e depois de comprovada a virgindade da noiva, ocorre uma segunda queima de fogos. A noiva é adornada com flores vermelhas e depois são entregues coroas de flores, também vermelhas, feitas pelos amigos do noivo pela manhã, e a festa é iniciada (Vázquez, 2017, p. 47).

O processo relacionado ao rapto é repleto de detalhes para que o ritual se desdobre, e passou por uma série de modificações ocorridas no decorrer das gerações. Mas, de maneira ideal, funciona da seguinte forma: a mãe do homem espera o casal e pergunta à jovem, “¿*Veniste de bien?*”. Ao responder afirmativamente o casal passa ao quarto onde a defloração será realizada.

Este é um momento de transcendência e se relaciona a vários aspectos. O primeiro deles é que a casa é um espaço familiar central. Ao passar por ela entra de forma material e também simbólica na outra família, mas sua entrada não é definitiva. É algo transitório à espera do processo que irá definir a condição esperada: a comprovação de sua virgindade (Vázquez, 2017, p. 195).⁹⁶

Ao entrar no quarto a mulher deve ficar de pé, e o homem deve romper o hímen apenas com os dedos, limpando o sangue que escorre em um punhal branco. Tudo deve ocorrer de forma rápida, senão começam a bater na porta. É um grupo de mulheres convidadas pela mãe do homem que ajuda a avaliar a cor do sangue.

⁹⁶ La trascendencia de este momento se relaciona con varios aspectos. El primero es que la casa es el espacio familiar central por lo que al pasar la puerta ella entra de forma material y a la vez simbólica a otra familia, pero su entrada no es definitiva sino transitoria y en espera del proceso que definirá su estancia: la comprobación de su virginidad.

Quando ele sai do quarto com o punhal o grupo diz *¡Salió niña, salió bien!* “Esta frase significa a mudança para a jovem que deixa de ser uma menina para ser considerada adulta” (Vázquez, 2017, p. 202)⁹⁷. Nesta etapa, o casal se torna mais do que apenas namorados e um compromisso sério é firmado. A partir daí a *ra biree gunna* – termo utilizado em zapoteco para denominar a mulher raptada e cuja transição para a adultidade está cumprida – é colocada em uma cama com lençóis brancos, e nenhum homem adulto pode entrar no quarto. Na rua, os amigos do noivo queimam fogos para anunciar que a mulher raptada era virgem. Já a sogra e as amigas dela se encaminham, em comitiva, para a casa da mãe da noiva. Em um momento de tensão, contam o ocorrido, e geralmente a mãe fica triste e chora, mas depois aceita o que se passou (Vázquez, 2017, p. 212). Desenrola-se então uma segunda etapa em que os homens comemoram por ter conseguido uma mulher virgem, e saem para tomar cervejas e festejar. Já para as mulheres a festa só irá ocorrer no dia seguinte e é um momento delicado:

Ao romper o hímen, nos saberes da comunidade se pensa que o corpo está em um estado de calor e, portanto, de debilidade pela alteração que acaba de sofrer, por isso a mulher deve repousar sem se levantar, se o faz, o ar frio pode entrar pelas costas e lhe fazer mal. A cobrem com um lençol branco e colocam uma bandana amarrada na frente para proteger sua saúde física e também para que ocupe um espaço central no ritual (Vázquez, 2017, p. 2013).⁹⁸

No outro dia, ocorrerá a *pachanga*⁹⁹ – termo utilizado para demonstrar celebração –, onde as mães dos noivos terão papel central na organização de tudo que se relaciona ao casamento. As mulheres ficam do lado de dentro e os homens na parte de fora organizando a *La ‘pa ‘guie´* – coroas de flores vermelhas que depois serão postas pelas mulheres. Uma série de detalhes ocorrem a partir daí, em que a mulher raptada só irá se levantar depois que as outras saírem com suas *La ‘pa ‘guie´*, tomando cervejas em direção à casa da mãe da noiva, e em seguida pode tomar um

⁹⁷ La frase con la que se anuncia este cambio se valora a partir del paso niñez-aduldez.

⁹⁸ Al romperse el himen, en los saberes de la comunidad se piensa que el cuerpo está en un estado caliente y por lo tanto de debilidad por la alteración que acaba de sufrir, por lo que la mujer debe reposar sin levantarse, si lo hace, el aire frío puede entrar por su espalda y dañarla. La cubren con la sábana blanca y le ponente un paliacate amarrado en la frente para proteger su salud física y a su vez para que ocupe el espacio ritual central.

⁹⁹ A *pachanga* está ligada à dinâmica econômica, religiosa, familiar, social e cultural, e se divide em dois tipos principais: as que têm por objetivo marcar algum evento ou mudar o status de algum dos integrantes da família ou da comunidade. E as que tem por objetivo relembrar algum evento central para a população ou grupos específicos.

caldo de galinha, a primeira refeição desde o dia anterior. Há que se destacar que, independente dos rituais que precedem o casamento na Igreja Católica¹⁰⁰, a condição da sexualidade *não* se opera do mesmo modo entre homens, mulheres e *muxes*:

Para os homens, seu rito de passagem para o início da vida sexual se insere em um espaço distinto do rapto. Para eles as relações sexuais se consideram necessárias antes do casamento. Sua sexualidade não está limitada à procriação e sim à experimentação que alimente sua masculinidade, assim não existem rituais similares ao das mulheres. No modelo ideal, o início deles é pela própria iniciativa, com conselhos de amigos ou familiares; com alguma namorada informal, amigas que não desejam compromisso em troca, *muxes* ou trabalhadoras sexuais (Vázquez, 2017, p. 27).¹⁰¹

A maneira pela qual se dão as relações entre os distintos corpos não é fixa, bem como o modo que uma fotografia passa a ser vista no decorrer de décadas também não. Ao entrar em seu trabalho de campo, Vázquez entende que o modo como as diferentes gerações lidam com o ritual do rapto difere. As jovens que hoje querem *ser raptadas* têm o desejo de poder iniciar sua vida sexual sem precisarem fazer isso escondido. Já no caso das avós, elas nem sempre sabiam o que isso de fato significava, pois não tinham um conhecimento de seus corpos. “As mulheres não conheciam a função de seus órgãos sexuais e reprodutivos e em geral seu conhecimento sobre relações sexuais e eróticas era quase nulo” (Vázquez, 2017, p. 188)¹⁰². E, na maioria das vezes, eram os homens que propunham raptá-las, ao que elas, sem entender exatamente o que ocorreria, aceitavam. O rapto era a forma mais comum de iniciar uma relação conjugal, e geralmente se dava por volta dos 14 anos, altura em que as adolescentes já trabalhavam no âmbito doméstico e eram remuneradas por suas famílias. Enquanto isso, os homens é que tinham acesso à educação e ao nível dos estudos primários. Já na geração das mães, o trabalho doméstico ainda era essencial, mas algumas dessas mulheres já conseguiam ter acesso ao ensino primário e tinham maior conhecimento sobre os próprios corpos. E

¹⁰⁰ Além dos católicos, outro grupo religioso que cresce em Juchitán e na América Central é o dos protestantes, neste caso, rituais como *El rapto* não são praticados.

¹⁰¹ Para los hombres, su rito de paso para el inicio de su vida sexual se ubica en un espacio distinto al rapto. Para ellos las relaciones sexuales se consideran necesarias antes del matrimonio. Su sexualidad no sólo se delimita a la procreación sino a la experimentación que alimente su masculinidad, por lo que no existen rituales similares a los de las mujeres. En el modelo ideal, el inicio de ellos se da por su iniciativa, los consejos de amigos o familiares; con alguna novia de una relación informal, amigas que no pidan un compromiso a cambio, *muxes* o trabajadoras sexuales.

¹⁰² Las mujeres no conocían la función de sus órganos sexuales y reproductivos, y en general su conocimiento sobre las relaciones sexuales y eróticas era casi nulo.

nessa geração as relações já começaram a ser vistas em espaços públicos, com alguns homens e mulheres iniciando a vida sexual antes do casamento (Vázquez, 2017, p. 192)¹⁰³.

As mudanças nos remetem a um *corpomídia* que se influencia e é influenciado por um contínuo ir e vir. Se pensarmos no tempo enquanto construto social, enquanto acúmulo de saberes anteriormente aprendidos – como no já citado acerca estudo de Elias (1998) – entenderemos que *El rapto*, de 1986, não é uma imagem parada: aquela menina representa o mesmo ritual que ainda existe, mas que também não é o mesmo. Um ritual que se estabelece em um imaginário dinâmico modificado pelas relações corporais e temporais, em uma rede de vínculos que não se decodificam ou se separam de todo, uma vez que estes corpos sofreram a influência de outros corpos.

Além de serem agricultoras, donas de casa, tecelãs e produtoras dos panos coloridos utilizados tanto na vida cotidiana quanto durante as cerimônias, também eram oleiras, herboristas, curandeiras e sacerdotisas a serviço dos deuses locais. No sul do México, na região de Oaxaca, estavam vinculadas à produção de *pulque-maguey*, uma substância sagrada que, segundo acreditavam, havia sido inventada pelos deuses e estava relacionada com Mayahuel, uma deusa mãe-terra que era “o centro da religião campesina” (FEDERECI, 2017, p. 401).

Em seu livro *Calibã e a Bruxa* (2017), a pesquisadora marxista Silvia Federici traça como, a partir do século XV, para que o capitalismo conseguisse se consolidar enquanto o sistema financeiro hegemônico, iria se estabelecer a caça às bruxas como estratégia de dominação do corpo feminino, o qual passa a ser visto como possuído pelo demônio e como instrumento de posse dos aparelhos governamentais. A autora explica que o silenciamento do corpo das mulheres foi também *importado* pelos colonizadores: assim, se antes nas civilizações pré-colombianas havia importantes divindades femininas nas religiões e as mulheres ocupavam posições de poder, com a chegada dos espanhóis essas relações foram alteradas, numa nova modalidade organizacional em que, “embora não fossem iguais aos homens eram consideradas complementares a eles quanto a sua contribuição na família e na sociedade” (FEDERECI, 2017, p. 401).

¹⁰³ Em casos em que a mulher já teve relações sexuais antes do ritual do rapto, muitas vezes, a virgindade é fingida pegando o sangue de galinhas, por exemplo. Às vezes a própria mãe do rapaz é quem ajuda o casal a simular a virgindade da moça.

Com a chegada dos espanhóis, portanto, a misoginia foi instaurada e as mulheres passaram a ser vistas como servas, trabalhando como criadas ou tecelãs. A instituição da monogamia também gerou instabilidades: homens que viviam com mais de uma esposa tiveram que se separar de suas mulheres ou classificá-las como criadas, e “ao mesmo tempo que as uniões poligâmicas eram dissolvidas, nenhuma mulher indígena se encontrava a salvo do estupro ou do rapto” (FEDERECI, 2017, p. 402), e muitos homens se voltavam à prostituição. O caminho para que rituais como o rapto e o próprio cristianismo se estabelecesse na América Latina, todavia, não se deu sem uma forte resistência das mulheres, que

se converteram nas principais inimigas do domínio colonial, negando-se a ir à missa, a batizar seus filhos ou a qualquer tipo de cooperação com as autoridades coloniais e com os sacerdotes. Nos Andes, algumas se suicidaram e mataram seus filhos homens, muito provavelmente para evitar que fossem às minas e também devido à repugnância possivelmente provocada pelo mau-tratos que lhe infligiam seus parentes masculinos (Silverblatt, 1987). Outras organizaram suas comunidades e, diante da traição de muitos chefes locais cooptados pela estrutura colonial, se converteram em sacerdotisas, líderes e guardiãs dos huacas, assumindo tarefas que nunca antes haviam exercido (FEDERECI, p. 402, 2017).

Assim, as relações estabelecidas e os enquadramentos que se dão no plano-imagem transcendem aquilo que se vê na bidimensionalidade da fotografia, mas o que se enxerga, de modo consciente ou não, é a consequência de um imaginário formulado nestes corpos que não são neutros, onde a construção da imagem é sempre parcial e as identidades não são fixas e, bem como influenciam o meio, são também influenciadas por este. E a formulação dessa identidade, conforme traçada por Woodward (2014), é historicamente acompanhada por um discurso de violência, seja para a repressão de gênero, domínio territorial, ou qualquer outra forma de poder desejada. Havendo uma confusão entre o que é interno e o que é externo, em que os corpos que não dominam os sistemas de representação do poder são encarados como externos e não se auto pertencem. São encarados como a serviço desse outro, onde mais uma vez a oposição *interno* e *externo* é composta por uma estrutura linguística binária que deseja manter este regime de estabilidade (BUTLER, 1990, p. 192). Nesse sentido, ainda que haja uma resistência por parte das mulheres às imposições culturais trazidas pelos colonizadores, as influências são inevitáveis. Contudo, como todo corpo tem seu histórico anterior, o imaginário será formulado

pelas mesclas e pelo choque do anterior ao novo. Assim, como indica Vásquez (2017, p. 189), as próprias modificações biológicas ocorridas em seus corpos, como a primeira menstruação, são associadas à preparação da chegada do casamento. Pelo que se constrói também um imaginário que ultrapassa distintas culturas, em que o sangue menstrual é atrelado a Lua:

porque o isomorfismo da lua e das águas é, ao mesmo tempo, uma feminização, sendo o ciclo menstrual que constitui o termo intermédio. A lua está ligada à menstruação, como ensina o folclore universal". Na França, a menstruação chama-se "o momento da lua", e entre os maoris é a "doença lunar". Muitas vezes, as deusas lunares, Diana, Ártemis, Hécate, Anaitis ou Freyja, têm atribuições ginecológicas. Os índios da América do Norte dizem da lua minguante que "está com as regras". "Para o homem primitivo", nota Harding", "o sincronismo entre o ritmo mensal da mulher e o ciclo da lua devia parecer a prova evidente de que existia um elo misterioso entre eles (DURAND, 2012, p.104).

Tal associação se relaciona ao Regime Diurno das imagens traçado por Durand. Em que a lua nova ou lua de sangue, em diferentes povos é aquela que traz as geadas ou aquela que é uma jovem virgem pronta a lacerar os jovens apaixonados. Assim, os próprios símbolos, ainda que atuantes em um plano que perpassa as tentativas de decodificações *completas*, são parciais e reproduzem estereótipos sociais, difíceis de serem rompidos, justamente por habitarem camadas mais profundas da psique:

É neste isomorfismo que se deve considerar o símbolo que os psicanalistas ligam a uma exasperação do Édipo, a imagem da "Mãe Terrível", logra que o interdito sexual vem fortificar. Porque a misoginia da imaginação introduz-se na representação através desta assimilação ao tempo e à morte lunar - das menstruações e dos perigos da sexualidade. Esta "Mãe Terrível" é o modelo inconsciente de todas as feiticeiras, velhas feias e zanolhas, fadas corcundas que povoam o folclore e a iconografia (DURAND, 2012, p.104).

De modo que a menstruação é associada à fertilidade, ao poder de gerar uma vida, o que (como aditivo) pode culminar em um casamento. E, pela construção de um molde social violentamente implantado pelos colonizadores, a ligação entre um processo biológico de mulheres cis gênero passa a ser encarada como um vínculo de relação com um homem: além de estar pronta para se casar e gerar um filho, essas mulheres precisam aprender os serviços domésticos e maneiras de proceder socialmente construídas.

2.3.1 A quais mulheres nos referimos ao abordarmos Juchitán?

Foi quando Graciela Iturbide estava em uma cantina em Juchitán que a Muxe Magnólia apareceu, decidida a posar para a câmera, e ambas se dirigiram para o quarto da zapoteca, no que a fotógrafa estabelece como uma relação de cumplicidade, sem excluir a atenção focada ao próprio gosto pessoal.

Nesse sentido, sou muito egoísta. Eu fotografo o que eu gosto. E em geral os retratos que faço se dão pela cumplicidade. Por exemplo, [para a foto de] Magnólia, a travesti com o espelho, ela me perguntou. Mas, em geral, eu tiro retratos quando as pessoas me perguntam, é no momento. Magnólia me disse: "Aí está meu amor!" - porque é assim que falam os *muxes* - "Aí está meu amor, tira uma foto minha!" "Claro Magnólia." Bom, naquele dia ele se vestiu como quis no quarto e fizemos o que ele queria, e o que eu queria, está me entendendo? Nunca pensei em um retrato [antes] a não ser que seja um pintor ou algo mais pessoal. Mas em Juchitán era no momento. Eu preciso de cumplicidade (ITURBIDE In: BARR, 2013, n/p.)¹⁰⁴.

A declaração vai de encontro ao plano denotativo (BARTHES, 1990B) da imagem, uma vez que tanto em *Magnolia I* [Fig.16], em que a personagem fita a câmera, quanto em *Magnolia II* [Fig.17], em que o espelho é posicionado de modo a transmitir uma perspectiva de dualidade em que o reflexo possa ser visualizado pela câmera, revelam-se escolhas pensadas para um retrato posado.

¹⁰⁴ En ese sentido, soy muy egoísta. Yo tomo lo que a mí me gusta. Y en general los retratos que hago son por complicidad. Por ejemplo, [para la foto de] Magnolia, la travesti con el espejo, ella me lo pidió. Pero, en general, yo tomo retratos cuando la gente me lo pide, es en el momento. Magnolia me dijo, "Hay mi amor!" -porque así hablan los muxes- "Hay mi amor, hazme una foto!". "Claro Magnolia." Pues aquel día él se vistió como quiso en el cuarto e hicimos lo que él, y lo que yo quisimos, ¿me entiendes? Yo nunca pienso en un retrato [antes] al menos, de que sea un pintor o algo más personal. Pero en Juchitán fue en el momento. Yo necesito complicidad.

Figura 16: *Magnólia I* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: Swann Auction Galleries, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Figura 17: *Magnólia I* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: Swann Auction Galleries, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Em *Magnólia I* (1986), com a cabeça esticada em seu *sombrero* – que parece milimetricamente colocado, de modo a deixar sua estampa triangular paralela ao rosto –, e o colar alinhado ao decote, o meio sorriso da muxe transmite leveza e satisfação. O braço direito dobrado em direção à cintura e o braço esquerdo esticado segurando o detalhe rendado do vestido perfazem gestos que remetem ao imaginário feminino. O fundo de chão batido e pintura descascada localizam a retratada em um cenário que claramente não é um estúdio, trazendo uma perspectiva de intimidade. Ao entrarmos em um símbolo de feminilidade socialmente construído, os seios que se projetam em um decote, Magnólia parece fazer uso de alguma forma de enchimento.

Já em *Magnólia II* (1986), o estereótipo do *sombrero* mexicano e o vestido curto contrastante com o corpo musculoso da retratada cedem espaço a uma brincadeira com um estereótipo de sedução feminino, que se revela sem se mostrar. O vestido agora é mais longo, e o decote e parte dos braços estão tampados. A roupa clara, florida, remete ao imaginário de pureza e romantismo, onde os olhos lânguidos flertam sem nunca consolidar de fato a mirada. A dualidade de *Magnólia II* é reafirmada no reflexo, na formação de justamente duas Magnólias. O imaginário que se molda com as *muxes* poderia ser traçado como a eufemística do regime noturno das imagens de Durand, que se dá pela ambivalência “Não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, às trevas nefastas” (DURAND, 2012, p. 194). As imagens entram em um jogo sugestivo, em uma camada ambivalente, em uma libido que nunca é uma coisa só, em um amor que, ainda que amor, sente ódio. E na própria fluidez do que seria a simbólica de um feminino,

na qual o princípio feminino é necessário à realização do Pleroma: o Salvador vem "formar", e assim salvar, a Sofia feminina, figura das nossas almas incompletas. Vê se, em todos esses exemplos, tanto psicológicos como históricos, como o imperialismo do imaginário, ao acrescentar uns símbolos a outros, ao acrescentar, como mostramos, à temporalidade lunar a feminilidade menstrual, esboça uma eufemização que em si mesma é indicativa de uma ambivalência a partir da qual as atitudes diante do tempo e da morte podem se inverter (DURAND, 2012, p. 195).

Enquanto em *Magnólia I*, portanto, as escolhas parecem ter partido mais da retratada, em *Magnólia II* o uso do espelho que tem o reflexo perfeitamente formado na imagem, assim como o olhar da retratada direcionado para cima, parecem remeter a uma escolha de Graciela. Uma mulher que teve a própria criação em um internato católico, donde provém o povoamento na fotografia dessa duplicidade imaginária que

vem de uma perspectiva cristã dualista e arquetípica onde bem e mal, Deus e o Diabo, Esaú e Jacó, estão a todo tempo disputando espaço dentro dos indivíduos.

Para além de sua materialidade, estas fotografias ajudam a suscitar um debate necessário, ainda mais ao tomarmos conhecimento de padrões patriarcais na cultura de Juchitán. As escolhas de Magnólia nos fazem pensar nas articulações construídas de gêneros que não foram e nunca serão fixos, e daí a pergunta: o que é ser mulher? E de quais mulheres estamos tratando? Ao abordarmos as consequências de mecanismos de opressão nos corpos, não podemos esquecer que a performatividade também se dá nos *entre*. Um corpo que é performatividade pela reprodução do que lhe é inserido no social, mas que a um só instante gera regimes de instabilidade, um *corpo mídia*. Nesse sentido, Judith Butler (1990) questiona a ideia de uma mulher universal como agente do feminismo, pois ao alocarmos os sujeitos baseados em universalismos inevitavelmente estamos criando mecanismos de exclusão.

Que relações de dominação e exclusão se afirmam intencionalmente quando a representação se torna o único foco da política? A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente, a ideia de “representação” só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito “mulheres” não for presumido em parte alguma (BUTLER, 1990, p. 22).

Não podemos entrar em uma visão superestimada acerca de uma sociedade matriarcal idealizada, conforme citado por Botton (2017), pois ainda que a mulher se ocupe do comércio das manufaturas, administrando o dinheiro da família, e o homem seja o responsável pelo espaço do campo, “essa dimensão pública feminina não é a dimensão do político administrativo, não é a dos governos das cidades, mas somente de uma espécie de campo ampliado ou estendido do doméstico (onde se cozinha, se borda, se tece), e onde a última decisão é sempre do homem.

Magnólia I e Magnólia II também contrastam com as vestes que Magnólia usa em retrato anterior, *La cantina* (1986), realizado no mesmo dia, na mesma cantina em que se conheceram [Fig. 18]. Nele, a *muxe* aparece à esquerda segurando duas garrafas de cerveja, e afora o colar de pérolas que também está presente nos outros dois retratos, o restante das vestes é diferente: ela usa uma calça rente ao corpo e um cinto, tido como um instrumento de imposição do homem sobre a mulher, bem

como uma típica camisa campesina, bastante comum em Oaxaca (ver: FOSLER, 2004).

Figura 18: *La cantina* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: Google Arts & Culture, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Saber que em *La Cantina* Magnólia não usava roupas exclusivamente femininas confere a informação de que, além de desejar ser fotografada, desejava ser retratada com vestimentas exclusivamente femininas, de modo diferente ao que, provavelmente, se vestia em seu dia a dia. A mescla de diferentes modos de se vestir é o lembrete de que roupas são símbolos socialmente construídos.

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um *Outro* que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem (BUTLER, 1990, p. 197).

O próprio costume de usar os trajes regionais istemenhos só iria se consolidar entre as *muxes* nos anos 1990, o que vai de encontro ao conceito identitário traçado

por Woodward (2014, p. 39), de que “as identidades são contingentes, emergindo em momentos históricos particulares”. Isto é, contrariamente a um ideal de paraíso *queer*, onde se é livre para expressar o gênero, as *muxes* estão em constante transformação, atos performativos que se dão em um *continuum*. Em um artigo de 2014, Amaranta Gómez, *muxe* candidata a deputada federal, descreve o que, em sua concepção é ser *muxe*, e encerra justamente apontando que: “não estamos isentas de resistir às mudanças culturais, políticas, econômicas e sociais que estão surgindo no México” (GÓMEZ, 2014, p. 208). O discurso de Amaranta se relaciona com a ideia de que as identidades são fluidas, e são tanto influenciadas quanto influenciadoras do meio. E, em uma perspectiva contrária à tentativa de simplificação proposta pelo discurso essencialista, Woodward diz que:

O essencialismo pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia; por exemplo, certos movimentos políticos podem buscar alguma certeza na afirmação da identidade apelando seja à “verdade” fixa de um passado partilhado seja a “verdades” biológicas. O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para identidade – por exemplo, para a identidade sexual. É necessário, entretanto, reivindicar uma base biológica para a identidade sexual? (WOODWARD, 2014, p.15).

Em seu ensaio *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual* (2014), Kathryn Woodward explica que as identidades estão em constante transformação e não são unificadas, sendo negociadas – como quando as *muxes* passam a sair às ruas vestidas com roupas e acessórios considerados femininos. De acordo com a autora, a formulação das identidades se dá de modo não essencialista, pois ainda que existam movimentos criadores de uma narrativa pautada em uma história imutável ou de identidade étnica, tal perspectiva é sempre modificadora da sociedade vigente. A formulação identitária também se dá no fluxo entre os sistemas de representação relacionados “às práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito” (WOODWARD, 2014, p. 17). É entre os sistemas de representação que estão os locais onde os indivíduos se posicionam e produzem os próprios discursos: “a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero” (WOODWARD, 2014, p. 18). O que nos faz observar que a afirmação de uma identidade que contrarie os sistemas de representação dominantes

gera um regime de instabilidade e disputas, em que essas práticas de significação, na busca pela produção de significados, são sempre pautadas em relações de poder.

Em entrevista concedida a Olaya Barr em 2013, Graciela Iturbide também mostra discordar da ideia de que Juchitán seria uma utopia matriarcal, mas considera que as mulheres de lá tem uma personalidade forte e que existem algumas diferenças em relação a outros lugares: “sim, há a tradição que os homossexuais, como Magnolia, são bem aceitos na sociedade, ajudam as mulheres no mercado e nas cantinas onde os homens não podem entrar” (ITURBIDE In: BARR, 2013, n/p.)¹⁰⁵. A ideia de mulher e de um ser feminino se mesclam e se confundem justamente em figuras como Magnólia. Ainda que a fotógrafa a cite como homossexual, a definição acerca do que é ser uma *muxe* ultrapassa a barreira de gênero. E essa percepção, na perspectiva de Barbosa (2016), é essencial para que se compreenda o significado de estudar a cultura zapoteca, uma vez que as *muxes* são parte integrante da sociedade, ocupando funções sociais, tais como tia, tio, professora, cozinheira, prostituta, filho. A autora também defende a identificação desse grupo como transgênero:

Para orientar o leitor, eu arriscaria uma definição de *muxe*, tendo como panorama o conceito de transgênero de Letícia Lanz (2014) – para a autora, que inaugura os estudos sobre transgeneridade no Brasil, o que define a condição transgênera é a transgressão da ordem normativa de gênero. Mulheres transgêneras e homens transgêneros, por exemplo, de modo geral, não se sentem conformes ao gênero ao qual foram assignados e ao próprio corpo. A autora também enfatiza a condição local do gênero, visão muito próxima à de Rita Segato, principalmente se temos em vista seu conceito sobre alteridade local (2007). (BARBOSA, 2016, p.7).

De acordo com Botton (2017), as *muxes* seriam indivíduos que nascem com pênis, sem necessariamente terem que mantê-lo até o restante da vida, e que devem assumir publicamente algum papel atribuído às mulheres, como o “uso de roupas femininas, seja sexualmente, através da homossexualidade, seja sentimentalmente, através de relações afetivas de aliança com outros homens, seja assumindo transitoriamente ou definitivamente a identidade de mulher” (BOTTON, 2017, p. 22). No entanto, existem discordâncias quanto a considerá-las homossexuais. Barbosa, por exemplo, considera esta uma definição equivocada, uma vez que existem *muxes* que se relacionam com *nguïu*, categoria local atribuída a mulheres masculinizadas.

¹⁰⁵ Sí, hay la tradición que los homosexuales, como Magnolia, son muy bien aceptados en la sociedad, ayudan a las mujeres en el mercado y en las cantinas donde los hombres no pueden entrar.

Em sua visão, a orientação sexual independeria da condição transgênera, bem como “existem ‘*muxes-homens*’ e ‘*muxes-mulheres*’, ou seja, uma *muxe* pode ser ‘*vestida de homem*’ ou ‘*vestida de mulher*’, e não deixa, por isso, de ser *muxe*” (BARBOSA, 2016, p.10). Como se pode observar não há um consenso nas discussões de gênero relacionada a este grupo, e com o que se concorda é que *muxes* pertencem à comunidade zapoteca. Todavia, ainda para Barbosa (2016, p. 10), as *muxes* transitam “entre a exaltação e o escárnio”, pois ainda que sejam reconhecidas dentro da comunidade, dificilmente um homem se casaria com uma delas por destoar do que seria considerado bom costume. Ademais, estarem inseridas no contexto social não significa que não sofram preconceito ou crimes de ódio. Apesar disso, em uma Juchitán majoritariamente católica, as *muxes* estão presentes nas várias festividades católicas, como homenagem aos santos e Dia dos Mortos, podendo também serem padrinhos ou madrinhas em casamentos.

Ainda de acordo com Barbosa, também existe uma diferenciação de gênero dentro do próprio universo *muxe*: as que se vestem de homem conseguem postos de trabalho socialmente mais valorizados (como psicólogo e advogado), já as que se vestem de mulheres trabalham em “funções mais comuns no mundo *muxe*: cozinheira, decoradora de festas, professora de dança [...]” (BARBOSA, 2016, p. 13). No que tange ao vestuário – como os usados por Magnólia nos retratos de Graciela –, as *muxes* correspondem ao típico traje istmeno popularizado na figura de Frida Kahlo, e são um fenômeno recente.

As *muxes*, mais ou menos entre as décadas de 1930 e 1950, eram como qualquer outro homem, seja campesino ou artesão. Até usavam chapéus, e, talvez, o que as diferenciava de outros homens, segundo o que escutei da população mais velha, era a maneira de falar, a entonação da voz. Já para as décadas seguintes, as *muxes* já usavam shorts e camisetas – era a roupa cotidiana das *muxes* que atualmente têm entre 40 e 50 anos. É na década de 1980 que as *muxes*, principalmente da terceira geração, começam a usar roupas mais femininas (BARBOSA, 2016, p. 14).

Conforme já mencionamos, as imagens de Iturbide e o texto escrito por Elena Poniatowska suscitam debates, uma vez que teriam contribuído para uma perspectiva de Juchitán como uma utopia matriarcal. Contudo, a questão se complexifica ao entendermos que “a imagem fotográfica sempre dependerá de um apreciador para ganhar significado. Diante de um signo de estatuto tão instável, cada receptor é induzido a buscar seu próprio modo de interpretação” (LOMBARDI, 2007, p. 42). A

própria fotógrafa, lembremos, fez questão de afirmar que “eu interpreto o que está no mundo, e o público interpreta a partir do que eu interpretei” (ITURBIDE In: MICHA, 2015), um raciocínio que se conecta à problemática da autonomia na arte contemporânea, onde se entende que esta ocupa um tempo e espaço próprios.

Trata-se, para a arte de uma mutação estrutural e perceptiva. A primeira explicita-se na busca de uma nova ideia técnica que, ao acabamento exaustivo da obra tradicional, contrapõe o confronto direto do artista com a matéria e o conceito, da qual resulta não a verossimilhança acadêmica e sim a enunciação do processo criador, como fruto da visão, da escrita plástica e da organização de um espaço dotado de leis próprias. A segunda dirige-se diretamente ao espectador, conferindo-lhe um papel ativo na decodificação da obra de arte (FABRIS, 2001, p. 15).

A obra *Juchitán de las mujeres* está inserida, portanto, na chamada fotografia documental contemporânea, que se firma a partir de 1950 (conforme MORAES, 2014), assumindo justamente uma perspectiva de autonomia onde se entende que a fotografia, como “documento/representação, contém em si realidades e ficções” (KOSSOY, 2002, p. 14). Assim, em última instância, é impossível dizer que as imagens produzidas por Iturbide estejam dissociadas de sua própria perspectiva, até porque sua estadia de seis anos em Juchitán, durante a qual estabeleceu vínculos afetivos com as personagens registradas, se deu em períodos alternados de 15 dias a até 3 semanas, enquanto ia e vinha da Cidade do México. Não é à toa, portanto, que a artista diz que: “eu fotografei a minha Juchitán. É o que eu vi” (ITURBIDE In: MICHA, 2015)¹⁰⁶.

Ratik Asokan (2019), em artigo publicado na revista *Art in America*, descreve a fotógrafa Graciela Iturbide como uma artista verdadeiramente comprometida com a sua visão interior. Segundo Asokan, a fotógrafa já havia dito à curadora Kristen Gresh que “a obsessão inconsciente que nós, fotógrafos, temos, é de que não importa aonde vamos, nós queremos encontrar um tema que carregamos dentro de nós mesmos” (ITURBIDE Apud ASOKAN, 2019, n/p.). As respostas de Iturbide focam em demonstrar uma consciência de que seu olhar é o ponto de partida da obra, e não há como ter um controle sobre a fotografia e a maneira como está será interpretada. “Há imagens que caminham sozinhas e que não se pode fazer nada, precisa deixá-las partir” (ITURBIDE Apud ASOKAN, 2019, n/p.).

¹⁰⁶ Yo fotografié mi Juchitán. Es lo que yo vi.

Ainda que o trabalho de Iturbide seja por vezes criticado por trazer um certo exotismo e uma aura de mistério, associado à uma ideia indigenista influenciada por um olhar europeu, acreditamos que as fotografias *Magnólia I* e *Magnólia II* não podem ser consideradas essencialistas, pois não há em obras como essas uma busca folclórica sobre a personagem ou uma ideia de identidade fixa, e tanto ao se visualizar as imagens quanto ao se conhecer o contexto em que as mesmas foram feitas se percebe a fluidez dessa identidade. Ademias, Magnólia ser fotografada com roupas femininas tipicamente istemenhas, em uma época em que as *muxes* ainda não saíam vestidas desse modo, revela um passado identitário que se funde e é moldável. “Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação (WOODWARD, p.28, 2014). As fotografias de Magnólia se inserem em uma perspectiva contemporânea da arte, e ainda que possam ser associadas em um primeiro momento a um viés político e feminista, por se configurar em algumas análises as *muxes* como figuras transgênero, este não é o enfoque dado por Iturbide:

E por causa de Juchitán, muitas pessoas me descrevem como feminista. Eu digo a eles, sim, eu sou feminista, mas minha fotografia não é. Sim, eu ajudo as feministas. Mas no meu trabalho não sou política nem feminista. Sou político, faço parte da população politizada. Mas minha intenção [na arte] não é política, nem matriarcal (ITURBIDE In: BARR, 2013, n/p.)¹⁰⁷.

A ideia de Iturbide vai de encontro ao que Rancière chamou de *Eficácia estética* (2012 [2008], p. 58), onde se suspende um ideal do artista sobre um efeito determinado de sua obra sobre o público. Assim, rompe-se com o lugar comum, atrelado a um ideal de modificação de um *status quo* por meio da arte, e se recompreende a política.

É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

¹⁰⁷ Y por parte de Juchitán, mucha gente me califica de feminista. Yo les digo, sí, soy feminista, pero mi fotografía no. Sí ayudo a las feministas. Pero en mi trabajo no soy ni política ni feminista. Soy política, soy una gente politizada. Pero mi intención [en el arte] no es política, ni matriarcal.

Por consequência, fotografias como *Magnólia I* e *Magnólia II* se moldam inevitavelmente em construções arquetípicas, uma vez que a própria definição de real se forma em uma ficção (RANCIÈRE, 2012), e nesse sentido estas imagens fazem parte do termo *Documentário Imaginário* cunhado por Lombardi (2007) para definir as fotografias documentais contemporâneas, em que a proposta de um relato fiel do que se vê é substituída por um discurso imagético que se assume como parcial e criador dos próprios signos.

2.3.2 O corpo-fotógrafa

Não podemos limitar o processo de criação de uma fotografia ao equipamento fotográfico. Há dedos que se movimentam e há também um corpo posicionado para que a ação seja realizada. Entre esses espaços, ao se estabelecerem relações mais profundas, surge um *Documentário de Vínculo*, uma teia de relações que se confunde. Teia da qual fazem parte a criação católica de Graciela Iturbide, as representações que apontam para um feminino e um *ser-mulher* que não é uno e se dá nas colaborações, nos vínculos, nas 120 fotografias em preto e branco que mostram personagens que posam, e que ao posarem constrói uma Juchitán povoada de imaginários e simbologias cristalizadas em fotografia, e nas escolhas derivadas deste processo. “Objetos existentes no mundo, outros universos simbólicos (como as mitologias), objetos como imagens mentais e não coisas, o corpo, processos de conhecimento e assim por diante” (GREINER, 2013, p.103).

Nas fotografias *Descanso* [Fig.19], tirada em 1984, e *La niña del peine* [Fig.20], de 1979, assim como nos retratos de Magnólia ou em *Juchiteca de la cerveza*, temos imagens verticais: em que a composição se dá pela pose.

Figura 19: *Descanso* (Graciela Iturbide, 1984)



Fonte: gracielaiturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1984.

Figura 20: *La niña del peine* (Graciela Iturbide, 1979)



Fonte: gracielaiturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1979.

Na primeira, *Descanso*, a mulher é posicionada de frente, com os imensos cabelos que lhe tocam o rosto: a tentativa de discipliná-los com o pente, mas não em frente a uma penteadeira ou em algum ponto da casa, no que revela um hábito do plano privado exposto por entre as árvores e gera um deslocamento e certos questionamentos: o que estaria fazendo ali essa mulher com um vestido negro e sandálias arraigadas a uma terra arenosa?

Também na poesia, a onda da cabeleira está ligada ao tempo, a esse tempo irrevogável que é o passado: "Não temos nós, no Ocidente, numerosas crenças populares que fazem com os caracóis da cabeleira talismãs - recordação? Se esta temporalização da cabeleira pode ser facilmente compreendida, quer porque o sistema piloso e a cabeleira constituem a marca da temporalidade e da mortalidade (Durand, 2012, p.100).

Ao traçar uma explicação sobre a simbologia do cabelo, Durand explica que essa ligação se dá de modo direto apenas no Ocidente, e que se relaciona, novamente, ao âmbito do lunar: onde a lua, as águas escuras, a menstruação e os espelhos se relacionam. Voltar-se à água, ao espelho originário, e encarar o próprio reflexo é acessar a luz e a sombra da própria consciência, onde o que escorre é o ir e vir que se molda na fragilidade de mudanças cíclicas. "A irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais" (Durand, 2012, p. 101).

Das relações de sentido que podem ser criadas a partir de como serão ordenadas as sequências de fotos, temos o exemplo de *La ninã del peine*, várias fotografias depois de *Descanso*. Dessa vez, é uma menina virada de costas com os cabelos grossos e molhados passando da cintura, e com o pente fincado na cabeleira. Através dessa imagem somos levados a contemplar um recinto escuro, que se confunde com o início da cabeça da menina, trazendo a centralidade do pente. Os pés descalços no chão batido direcionam para o que parece ser uma bola, uma forma circular que destoa dos ângulos retos da imagem. E "o círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço" (Durand, 2012, p. 323). O exercício de criação explícito presente nessas duas fotografias, e em outras presentes no livro de Iturbide, gera a ideia de outras passagens de instantes, como que suspensos no ar "pela substituição do tempo profano por um tempo sagrado: *illud tempus* da narrativa ou do acto ritualístico" (DURAND, 2004, p. 49).

No fazer artístico o imaginário se povoa por movimentos nem sempre conscientes. Isto é, as imagens se constroem em camadas de significação que ultrapassam o léxico, por isso uma pergunta talvez complicada de se fazer é: teria Graciela Iturbide consciência de todos esses símbolos no ato de criação? Esta, todavia, é uma pergunta desinteressante, uma vez que ao entrar em contato com as fotografias o leitor fará uso do próprio imaginário: ele verá a própria fotografia, pela ótica dos próprios símbolos. Por isso, o caráter de análise de imagens pode se basear em metodologias, contudo é difícil defender que haveria uma perspectiva universal, e é talvez também por essa razão que as fotografias de Juchitán de las Mujeres suscitam debates e perspectivas que se desenham em polos de oposição.

Como vimos anteriormente, o pesquisador Leigh Binford (em seu artigo *Graciela Iturbide: normalizando Juchitán*, 1996) considera que o livro *Juchitán de las mujeres* traça um olhar ocidental acerca da cidade de Juchitán, e que tanto as fotografias quanto o texto de Elena Poniatowska – que também integra o livro – contribuíram para criar uma falsa mítica em torno da ideia de um matriarcado. Binford questiona a falta de homens nos registros, e considera que quando aparecem são retratados de modo a serem desvalorizados:

A maioria dos homens fotografados por Iturbide parecem velhos, fracos, decrepitos, necessitados e/ou viciados: homens bêbados em procissão ou idosos, com excêntricos cabelos brancos posam em frente a estátuas vendadas de santos. Pouquíssimos homens são jovens, energéticos, ou engajados com trabalho, ou tendo alguma atividade (BINFORD, 2013, p. 245).¹⁰⁸

O autor questiona o uso de métodos etnográficos, uma vez que Graciela diz abertamente que não tem a pretensão de ser objetiva. Para ele, a aproximação e a convivência com essas mulheres seria um modo de criar um discurso próprio de um outro Ocidental, que relativiza indígenas assim como fizeram os primeiros trabalhos de representação dos povos originários do México (e que abordamos no primeiro capítulo)

Como em antropologia, a fotografia documental do mundo de outras pessoas é, geralmente, uma empresa normalizadora. As configurações pastorais, a onipresença do mundo animal e a proximidade do lado espiritual que invoca

¹⁰⁸ Most other men photographed by Iturbide look old, weak, decrepit, helpless, and/ or vice-ridden: drunken males in procession or an aged, white-haired codger posed in front of the blindfolded statue of a saint. Very few men are young, energetic, or engaged in work or active play.

a solidão e nostalgia que Iturbide aspira em suas fotografias são marcas do alochronismo "um discurso em que o referente foi removido [pela fotografia] do presente do sujeito falante/escrito" (Fabian 1983: 143). E o alochronismo é a base de processos normalizantes que se aliam a outros em uma hierarquia quase evolucionista com nós mesmos no topo (Pinney 1989). Como a *Juchiteca* de Iturbide media entre uma natureza desimpedida e pura e uma cultura degradada por homens (o que é desejado numa cultura que está ao redor de mulheres), a própria Iturbide media entre o Nós e o Eles; ela é a consciência ocidental, nostálgica para o mundo passado que eles representam (mas que nós destruimos. c.£ Rosaldo 1989). Esta é a base da popularidade dessas imagens; elas confirmam a visão dos nativos (os outros) como aceitável no Ocidente. Seus temas são dignos, mas não é uma forma diferente do fotógrafo latino-americano Sebastião Salgado (BINFORD, 2013, p. 247).¹⁰⁹

Vê-se que a ausência de imagens urbanas ou de marchas de mulheres em que seus direitos são reivindicados são também questionadas, por que desinformam o modo de vida dessa sociedade, o que de acordo com Binford é conveniente para os homens que fazem parte da elite intelectual local por trazer valor ao Istmo. Todavia, as críticas de Binford, ainda que necessárias ao debate, podem ser contra-argumentadas se traçarmos como paralelo a abordagem já anteriormente citada de Mitchell sobre o poder conferido às imagens. Afinal, ainda que as fotografias de *Juchitán de las mujeres* tenham circulado em diversas exposições, tendo sido muito vistas e possuindo um amplo reconhecimento, é possível afirmar que um único trabalho teria o potencial de criar uma mítica em torno de um local? Além disso, há memo uma maneira correta de representação para os livros de fotografia que tem ponto de partida o documental? Eles precisam necessariamente trazer imagens que localizem e contextualizem o local, como sugere Binford? Por que a presença de legendas seria obrigatória? Haveria apenas um tipo de margem para interpretação por parte do espectador? Por que um trabalho não pode se propor a fotografar as mulheres em um primeiro plano de narrativa?

¹⁰⁹ Like anthropology, documentary photography of other people's worlds is largely a normalizing enterprise. The pastoral settings, ubiquity of the animal world and proximity of the spiritual one that invoke the solitude and nostalgia to which Iturbide aspires in her photographs are the marks of allochronism, 'a discourse whose referent has been removed from the present of the speaking/ writing [photographing] subject' (Fabian 1983: 143). And allochronism is the basis for normalization procedures that align others in a quasi-evolutionist hierarchy with ourselves at the top (Pinney 1989). As Iturbide's *Juchiteca* mediates between an untrammelled, pure nature and a culture debased by men (what is desirable in culture revolves around women), Iturbide herself mediates between Us and Them; she is the western conscience, nostalgic for the former world which they represent (but which we destroyed, c.£ Rosaldo 1989). This is the basis for the popularity of these images; they confirm a vision of native Others acceptable in the West. Her subjects are dignified, but in a way not dissimilar to the Latin American photography of Sebastião Salgado.

Aqui caberia uma frase de Emanuel Alloa (2015) que cabe em toda tentativa de simplificação de análise de uma imagem: “dizer que as imagens são *janelas abertas* sobre uma significação é tratá-las como simples lembrancinhas transitividades cuja função de referência funciona melhor quanto mais sejam esquecidas na sua materialidade” (ALLOA, 2015, p. 12). Em sua dissertação *Revisitando Juchitán: testemunhando um México Indígena por meio do Arquivo Latino-americano*, Michelle G. de la Cruz (2015) rebate as críticas traçadas por Binford. Ela aponta que a presença de trabalhos artísticos em arquivos fotográficos é algo importante para que haja diferentes pontos de vistas e discussões. Contudo, reforça a tendência de pesquisadores do chamado primeiro mundo em considerar trabalhos de artistas latino-americanos como exóticos. É dizer: ainda que Graciela faça parte de outro contexto diferente das zapotecas, não deixa de ser uma mulher mexicana com uma construção imaginária influenciada pelo seu país, e sempre haverá pontos de interseção, não importa quais sejam as diferenças culturais. De La Cruz também destaca que a responsabilidade da obra faz parte dos acervos e Museus: como o material será abordado? Como informar o público acerca do histórico de opressão dos povos indígenas e das populações negras? E como não esquecer que o discurso acoplado à uma imagem/fotografia pode se resignificar a todo tempo? Que esse discurso é múltiplo? Como não recair em dicotomias ao analisar um trabalho fotográfico?

Binford está preocupada que a construção de Iturbide de "realismo etnográfico" com "retratos artificiais de estúdio" limitem as mulheres ao escopo de "outras". Mesmo que essa particular encenação, algumas vezes, fora requisitada pelas próprias mulheres de Juchitán, Binford insiste que isso apenas exotiza ainda mais elas em relação ao ambiente em que estão. Essa reação da interação com as fotos de Iturbide em Juchitán leva a várias questões: quem exatamente tem controle sobre suas próprias imagens? Uma pessoa fotografada pode exotizar sua própria imagem, apesar de sua participação nas fotos encenadas e posadas? Como tudo isso pode ser aplicado em um mundo em que o fotógrafo não se encaixa no gênero binário ocidental? Críticas como a de Binford são significativas em apresentar discursos inevitáveis produzidos pela curadoria do arquivo de um artista, o qual é assunto de preconceitos tanto do espectador, quanto do criador, assim como falsas narrativas que podem emergir (DE LA CRUZ, 2019, p. 39)¹¹⁰.

¹¹⁰ Binford is concerned that Iturbide's construction of "ethnographic realism" mixed with "contrived studio-style portraits" limits the women within the "Other" -ing scope. While this particular staging, at times, was requested by the Juchitán women themselves, Binford insists that it only further exoticizes them within their own environment. This reaction resulting from interacting with Iturbide's photographs of Juchitán pose several questions: Who exactly has control over their image? Can a photographed subject exoticize themselves, despite claiming agency through requested staging and posing? How does this all apply within a world depicted by a photographer who does not rely on Western gender binaries? Critiques such as Binford's are significant in presenting the inevitable discourses brought forth

Se as discussões sobre como a sociedade de Juchitán opera em uma estrutura que dá margem a múltiplas interpretações que transcendem uma visão ocidental acerca das questões de gênero, é possível visualizar conforto e vínculo no corpo-imagem das fotografias. Além disso, podemos analisar como, historicamente, o corpo-artista, que difere do masculino heteronormativo, terá suas obras analisadas sob um olhar binário. Os corpos não são neutros, e o processo de criação dos que são os *outros* foi historicamente silenciado, como bem demonstram textos como *História da arte e artista mulher* (1990), de Whitney Chadwick, que traz exemplos de artistas mulheres que foram esquecidas ou suprimidas da História¹¹¹, ou ainda, dada sua condição, tiveram seus trabalhos expostos sob uma perspectiva *feminina*.

A história da arte nunca separou a questão do estilo artístico da inscrição da diferença sexual na representação. Discussões sobre estilo se dão consistentemente em termos de masculinidade e feminilidade. Análises de quadro vivem repletas de referências à “viril” manipulação da forma ou ao toque “feminino”. A oposição entre “efeminado” e “heroico” percorre textos clássicos como *De David a Delacoix*, de Walter Friedlaender (1837-1966), no qual ela é usada para enfatizar diferenças estéticas entre os estilos rococó e neoclássico. Tais analogias envolvendo gênero dificultam visualizar distinções do manejo da tinta sem pensar em termos de diferença sexual (CHADWICK, 2007, n/p.).

Assim, ao se darem conta de que um determinado trabalho foi desenvolvido por uma mulher, automaticamente críticos associam características tidas como intrinsecamente ligadas à mulher, como a *docilidade*. É através desses construtos sociais que mulheres artistas também são traçadas como musas, em uma tentativa constante de as tornarem em imagens e de remeterem a trabalhos de gênero. De modo que, se a distinção imagética entre o que é feito por homem e o que é feito por mulher é uma invenção de uma crítica patriarcal, os corpos-artistas daqueles que fogem à norma vigente sofrem com a produção de um imaginário inventado por um discurso secular e repetido à exaustão.

from the curation of an artist's archives, one that is subject to the biases of both the viewer and the creator, as well as the false narratives that may emerge.

¹¹¹ Como a pintora Marietta Robusti, filha mais velha de Jacopo Robusti, pintor veneziano que era conhecido por Tintoretto (1518-1594). Ela provavelmente nasceu em 1560, e trabalhava no ateliê de pintura do pai. É difícil precisar informações sobre a pintora, mas Chadwick aponta que na década de 1580 ela deve ter conquistado certo *status* como pintora, ainda que não seja possível precisar exatamente o que isso significava na época. Há apenas um único quadro que se atribui efetivamente a ela: *Retrato de um velho e de um menino* (c1585), o qual durante muito tempo foi considerado um dos melhores quadros de Tintoretto.

Em Graciela Iturbide temos um corpo-artista conforme traçado por Greiner (2013), em que os mecanismos de criação se operam em metáforas mais complexas do que qualquer pensamento dicotômico. Aliás, a dicotomia irá surgir nas críticas posteriores do trabalho artístico, quando se descobre que esses outros corpos também são desencadeadores de arte.

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente (GREINER, 2013, p.116).

Ao entrar em contato com a cidade de Juchitán e estabelecer vínculos com essas mulheres, a relação de troca desencadeia no corpo da artista uma nova rede de significações. As imagens partem de uma materialidade – *isso foi* –, pois tanto as pessoas presentes nas cenas quanto os animais estavam efetivamente lá, mas foram registrados em uma mescla de experiências: em alguns momentos as fotografadas funcionam como autoras que solicitam como desejam ser retratadas pela pose, mas em outros estão absortas e parecem esquecer o anteparo fotográfico, e ainda há os instantes em que as mulheres são corpos-atores e participam do processo de criação das *experiências artístico-existenciais* (GREINER, 2013, p. 116). Contudo, há que se recordar ainda que, no depois, as fotografias têm como marca uma existência espiralada e incontrolável: “é certo que qualquer imagem fotográfica, por seu caráter de signo múltiplo e variável, permite uma leitura plural que transcende até mesmo o que o fotógrafo viu” (LOMBARDI, 2007, p. 85).

Figura 21: *Rosa* (Graciela Iturbide, 1979)



Fonte: gracielaiturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1979.

Figura 22: *Doña Guadalupe* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: graciela.iturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Em *Rosa* [Fig.21], de 1979, a mulher posa com a mão na cintura e um sorriso que se desenha como “*ah você está aqui*”. A única coisa que usa são as sandálias.

Outra vez o fundo é escuro, composto por uma porta aberta em que o corpo se mescla com as sombras e se revela sem se mostrar por inteiro, parado onde a luz começa a fazer o seu jogo de tornar claro. Chamam a atenção também o chão batido e a estampa de flores na parede desgastada pelo tempo. Como Graciela chegou nessa cena? E por que a mulher está nua, mas mantém os sapatos?

Já em *Doña Guadalupe* [Fig.22], de 1986, vemos uma mulher sentada em uma cadeira de metal. Esta imagem surge, no livro, após o ensaio *El hombre del pinto dulce*, e abre caminho para todas as outras fotografias que não mais serão interrompidas pelo plano da palavra. Os sapatos brilhantes da mulher contrastam com o enferrujado da cadeira, o vestido justo e transparente revela o sutiã, e as mãos posicionadas sobre os joelhos parecem querer mostrar as unhas pintadas. Ela não usa trajes típicos, e as mangas levemente bufantes remetem à moda global do período: temos uma mulher sintonizada e influenciada por outros costumes. Mas o chão também é batido, e a rede e os quadros ao fundo lembram os ambientes internos de várias outras fotografias presentes no livro. Além disso, Doña Guadalupe não se revela por inteiro: ela está com um desses tapa-olhos usados para dormir, em uma fotografia montada. A quebra surge com o cachorro de ar tristonho que aparece no canto direito, absorto nos próprios pensamentos, e com a criança parada à esquerda, com roupas do dia a dia, e que parece tentar formular a pergunta: *o que isso significa?*

Em ambas as fotografias, portanto, são as mulheres que destoam dos ambientes que se mascaram: apontam para o estranhamento e mistério, e irão se revelar até certo ponto. A representação de um corpo feminino nunca será a literalidade daquele corpo, porque fotografia nenhuma é capaz de revelar tudo que se encontra ali, todas as histórias anteriores e posteriores desses corpos.

O corpo-artista de Graciela Iturbide cria novas associações e, nos deslocamentos por ele traçados, convida a outro imaginário, cujos potenciais de interpretação dão margem a múltiplas camadas de significação. Ao agrupar em uma sequência fotográfica imagens que remetem a tradições, em paralelo a outras que são construções próprias ao contemporâneo, entendemos que a mídia de um corpo não se esgota, e que o imaginário coletivo é produzido a todo tempo: há no livro ideias suas e também das fotografadas – o desejo de como essas *mulheres* desejam ser vistas. Se Graciela fotografou a Juchitán que viu, entendemos que o desdobramento das fotografias é a possibilidade de muitas outras Juchitáns, bem como a

compreensão de que as identidades não são fixas. A construção da categoria *mulheres*, ou de qualquer outro gênero, se dá em uma contínua resignificação, própria da vivência de um tempo sociológico que sempre se complexifica na produção e entendimento corpóreo de suas possibilidades.

*Iguana do Iguanar
que muitas pela busca estão
não são tantas as que eu pego
mas sim, as que me vão*¹¹²

Anônimo Juchiteco.

¹¹² Iguana del Iguanar/que mucho de la busca están/no son tantas las que agarro/sino las que me van

3. IMAGINÁRIOS QUE SE DESDOBRAM NA TERRITORIALIDADE DE JUCHITÁN

Dois irmãos órfãos, sol e lua, estavam à procura de um lugar para comer, dormir e trabalhar. Eles acabaram encontrando um amor, contudo o homem os fazia labutar de modo excessivo e, quando não quis mais os alimentar, os despediu. Juntos, os irmãos continuaram vagando até chegar em um país governado por um anão, pequeno de estatura, mas com um coração generoso, que os presenteou com chocolates, tamales¹¹³ e maçãs. Um dia os irmãos saíram galopando, de mãos dadas, para um passeio pelas pradarias. Então a lua notou um coelho deitado no mato e, por alguma razão, desejou o animal para si, sem que seu irmão soubesse. O seu egoísmo a deixa para trás do sol, e assim, ao passar pela vegetação, ela pega o coelho e o esconde em seu seio. Desde então, a lua não pode mais alcançar seu irmão nas pradarias do céu. A única coisa que pode fazer é amenizar sua dor acariciando o coelho que a acompanha (CRUZ Apud MORALES, p. 126, 2004).

Em *Conejo en La Luna*, [Fig.23], obra de Francisco Toledo de 1979, notamos um coelho com a boca aberta e olhos fixos, em um estado de êxtase. Embora a parte dianteira revele uma forma que podemos associar a este animal, a parte traseira, em forma de cauda, e as linhas por entre o corpo, como espinhos, levam à possível associação com um peixe. O animal dúbio avança para a lua negra, onde outros coelhos como ele o esperam. O mergulho não é o primeiro: é senão a repetição dos outros, das formas circulares de um tempo, indefinido como a mítica. A faceta escura do satélite se desenha na cabeça da serpente que o espera: o coelho passa pela luz (que só existe pela luminosidade do irmão sol), porém breve irá se deparar com suas sombras.

¹¹³ Faz parte da culinária mesoamericana: é uma massa feita geralmente à base de milho e cozida no vapor ou fervida envolta em folhas de milho ou também em outras opções, como folhas de mandioca e bananeira.

Figura 23: *Conejo en la Luna* (Francisco Toledo, 1979)



Fonte: franciscotoledo.net, Francisco Toledo, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1979.

A iconografia sublinha sempre essa ambivalência das divindades assimiláveis à lua: divindades meio animais, meio humanas, de que a sereia é o tipo e de que um "Jonas invertido" esboça o esquema dramático. Deuses bicolores do México, do Japão, do Egito ou ainda "Virgens negras", que no culto católico ladeiam muitas vezes, num culto críptico, as "Virgens de Luz", ou ainda Virgem Maria, cujo nome se repercute no meio de Maria, a Cigana, ou de Maria Madalena pecadora, todas estas teofanias são inspiradas pela bipolaridade do seu simbolismo, por um esforço para reintegrar num contexto coerente a disjunção das antíteses (DURAND, 2012, p. 290).

O coelho, símbolo da fertilidade em várias culturas, é associado à lua, que por sua vez representa divindades plurais nas histórias de outros povos, e se relaciona aos líquidos como a menstruação. Na lua temos a primeira medida para o tempo com seu ciclo de quatro, e a ligação com a agricultura (DURAND, 2012, p. 285). Conforme a ideia traçada por Durand, a simbologia e mítica de Juchitán irão perpassar a obra de Francisco Toledo, onde o imaginário nunca é fixo, e se desenha por sobre o fluxo de informação que se inscreve no passar do tempo.

Se o coelho vai parar na lua, em outra versão, depois de fugir de um coiote – como no conto zapoteca *O coelho e o coiote*¹¹⁴ –, a formação do pintor também se dá pelo movimento: ele chega em 1960 a Roma, com o dinheiro guardado devido à venda de obras em uma de suas primeiras exposições no Texas. Dali ele segue a Paris, onde conhece o escritor Octavio Paz¹¹⁵ e o pintor mexicano Rufino Tamayo¹¹⁶. Com a ajuda de Paz é que consegue uma vaga para pintar na Casa de México da cidade Universitária:

Tamayo foi o grande apoio de Toledo em Paris. Ambos Oaxaqueños, visitaram museus e conheceram colecionadores. Na cidade foi plantada a semente da grande reputação que Toledo ainda tem na Europa, onde uma crítica de arte do *The Observer* chegou a descrevê-lo como a "resposta mexicana a Picasso". Os especialistas em arte, no entanto, não encontram traços da modernidade parisiense em sua obra. A pintura e suas gravuras continuaram o diálogo com o mundo rural mexicano, apesar do deslumbramento de uma das principais metrópoles do mundo (BEAUREGARD, 2019, n/p.)

Ao regressar, em 1965, para Juchitán, Francisco se volta justamente para uma linguagem visual influenciada pela cultura zapoteca: “ele nunca se separou das tradições, histórias, contos e mitos zapotecas que sempre moldaram sua vida”¹¹⁷ (MORALES, 2004, p. 124). Dali ele irá influenciar outros artistas, intelectuais e pesquisadores a voltarem seus olhos para a cidade de Juchitán, como quando convidou Graciela Iturbide para ir até lá:

Eu tive sorte o suficiente para receber uma ligação, em 1979, de Francisco Toledo, o qual, sem eu saber, me ofereceu o projeto (de Juchitán). É um lugar mítico que foi visitado por Cartier-Bresson, Einstein, Tina Modotti, Frida Kahlo, algo que eu não sabia quando o Francisco Toledo me ligou. Ele queria que eu tirasse uma série de fotos que mais tarde ficariam na Casa de Cultura local. Então, eu passei longos períodos de tempo vivendo ali. Eu conseguia me manter graças às litografias que Francisco me deu como presentes para

¹¹⁴ Cuento del conejo y el coyote/ *Didxaguca'sti' Lexu ne Gueu'*.

¹¹⁵ Octavio Paz Lozano (1914-1998), nascido na Cidade do México, foi um escritor e diplomata. O serviço diplomático mexicano o leva, aos 31 anos, a viver em vários países como Espanha e França, onde recebe influência surrealista e se torna amigo e seguidor de André Breton. Depois também vive na Índia e no Japão. O contato com diferentes culturas e com um ambiente intelectual desde a infância (passou boa parte dela nos Estados Unidos) estão expressos em sua obra, bem como as influências dos movimentos que presenciou pelo mundo. Em 1990 recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. Dentre seus livros estão: *Labirinto da Solidão*, *Aparência Desnuda* e *Os Filhos do Limo*.

¹¹⁶ Rufino Tamayo (1899- 1991), nascido em Oaxaca, é um dos mais importantes pintores mexicanos do século XX, junto com Rivera, Siqueira e Orozco. Como esses, também participou do movimento muralista no período do entre guerras. Suas obras se destacam pela herança do simbolismo da arte pré-colombiana, decorrente de sua vivência como filho de indígenas zapotecas.

¹¹⁷ nunca esteve separado de las tradiciones, historias, cuentos y mitos zapotecas, que desde siempre habían conformado su vida.

vender, porque naqueles dias eu estava completamente quebrada. Em Juchitán eu gastei muito tempo no mercado público, saindo com as mulheres de lá, essas grandes, fortes, politizadas, emancipadas e maravilhosas mulheres. Eu descobri esse mundo de mulheres e fiz do meu negócio passar um tempo com elas, as quais me deram acesso ao seu mundo diário e às suas tradições (ITURBIDE In: KELLER, 2007, p.1) ¹¹⁸

Como conta Keller (2007, p. 2), o financiamento do projeto para que Graciela registrasse temas relacionados ao folclore de Oaxaca partiu do próprio pintor, e resultou em uma exposição fotográfica realizada na Casa de Cultura de Juchitán (cujo ressurgimento está em grande parte ligada ao apoio financeiro de Francisco Toledo), e depois no livro *Juchitán de las mujeres*, com ensaio de Elena Poniatowska. Do contato com o artista, a fotógrafa comenta que, às vezes, depois de fotografar ao longo do dia, ficava na casa de Francisco folheando livros dos pintores Pablo Picasso¹¹⁹ e Matisse¹²⁰, “mas principalmente uma revista chamada *Guchachi’ reza- Iguana rajada*¹²¹, que quer dizer iguana rachada, onde estavam registradas várias das lendas de Juchitán”¹²² (ITURBIDE In: CANAL 22, 2018), algo que considerava muito inspirador.

A convivência com o amigo, em uma ideia de um corpo que influencia e é influenciado pelo meio, também irá se manifestar a partir dessa relação. Os animais que povoam as telas e desenhos de Toledo rastejam e se materializam nas fotografias de Graciela: estão ali, em suas imagens, alguns dos simbolismos totêmicos de Juchitán.

¹¹⁸ I was lucky enough to get a call in 1979 from Francisco Toledo who, without knowing me, offered me the (Juchitán) project. It is a Mythical place that had been visited by Cartier- Bresson, Einstein, Tina Modotti, Frida Kahlo, something I did not know when Francisco Toledo called me. He wanted me to take a serie of pictures that would later be kept in the local Casa de Cultura (Cultural Center). I then spent long periods of time living there. I was able to support myself thanks to the lithographs Francisco gave me as presents to sell, because in those days I was completely broke. In the Juchitán I spent a lot of time at the public market, hanging out with the women there, these big, strong, politized, emancipated, wonderful women. I discovered this world of women and I made my business to spend time with them and they gave me access to their daily world and to their traditions.

¹¹⁹ Pablo Picasso (1881-1973), nascido em Málaga, na Espanha, foi um pintor, escultor e desenhista que se tornou num dos principais artistas do século XX. É o nome mais conhecido do movimento cubista, que se baseia na geometrização das formas.

¹²⁰ Henri Matisse (1869-1954), nascido em Cateau-Cambrésis, na França, foi um pintor, desenhista, gravurista e escultor, e é um dos nomes de destaque da vanguarda conhecida como fauvismo.

¹²¹ Editada pelo escritor oaxaqueño Víctor de la Cruz, e com a publicação de textos, desenhos e obras de artistas reconhecidos da própria região (como o próprio Francisco Toledo), de outras pessoas da vida pública mexicana e também de outros países: buscava principalmente retratar tudo que se relacionava a região do Istmo. Desde a perspectiva geográfica e histórica, a língua zapoteca, literatura e também mitos e lendas do local.

¹²² pero sobretudo había una revista que se chama *Guchachi’ reza*, que quiera decir iguana rajada, donde estaban todas las leyendas de Juchitán.

Figura 24: *Juchitán* (Graciela Iturbide, 1987)



Fonte: *actualidad.rt*, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1987.

Assim como no quadro *Conejos en la luna*, de Toledo, a serpente na fotografia de 1987 *Juchitán* [Fig.24], de Graciela, também está com a cabeça erguida. Outra vez o animal se projeta nas sombras, dessa vez sensual, e a captação simula o instante anterior a um beijo entre o réptil e o menino. Ao fundo temos o que parece uma cortina transparente, o véu que esconde o proibido: o desejo pela serpente, tal qual o jardim do Éden é tentador. Mas o desfecho é a lembrança da mortalidade dos homens, é a consciência que desenvolvemos com a passagem da infância para a vida adulta: a da temporalidade. Se a escolha do coelho é a de se fundir a lua, é a sua própria existência que entra em jogo.

A rivalidade entre a serpente, animal lunar, e o Homem, parece reduzir-se em numerosas lendas à rivalidade de um elemento imortal, regenerado, capaz de arranjar pele nova, e do homem decaído da sua imortalidade primordial. O método comparativo mostra-nos que o papel de ladrão de imortalidade é desempenhado igualmente pela serpente na epopeia babilônica de Gilgamesh ou numa lenda paralela à de Prometeu, relatada pelo compilador Eliano. Em numerosos mitos é a lua ou o animal lunar quem engana o primeiro homem e troca o pecado e a queda pela imortalidade do homem

primordial. A Morte, para os caraíbas e na Bíblia, é o resultado direto da queda" (DURAND, 2012, p. 114).

Ao estudar os símbolos presentes nas fotografias do livro *Juchitán de las Mujeres* temos a criação de um imaginário com questões interconectadas. Durand (2012, p.115) explica que, embora a serpente não esteja diretamente ligada à menstruação, é criada uma correlação entre elas – a ideia de uma lua nefasta e uma feminização do pecado original. Na Bíblia essa concepção é criada ao conferir ao réptil a sentença de que transmitirá a dor e o sofrimento pela gravidez. O pesquisador também cita que esta eufemização de transferência de um pecado original à mulher se dá de modo ainda mais explícito em outras tradições:

entre os algonquinos e na Índia, é para expiar uma culpa que as mulheres são menstruadas. Esta feminização da queda moral encontra-se também nas tradições ameríndias, como nas persas, esquimós, rodesianas ou melanésias, e alimenta igualmente o mito grego de Pandora (DURAND, 2012, p. 115).

Contudo, a associação de uma feminilidade menstrual e lunar, na interpretação de Durand, parece ter ocorrido muito mais por razões ginecológicas e não sexuais, como na interpretação judaico-cristã acerca do pecado original. E, nesse ponto, temos um exemplo de como o imaginário é socialmente construído, em que a transferência do fenômeno menstrual é posteriormente deslocada para uma ordem sexual moral. Assim, essa necessidade maniqueísta entre a escolha do bem e do mal, criadora de discursos facilitadores como estratégia de dominação de determinados corpos, é herdada pela Igreja Católica, por meio de Santo Agostinho¹²³ e da fobia sexual, de modo que a própria serpente é ressignificada para essa associação com o sexo, “facilmente assimilada a um tema fálico e puramente sexual” (DURAND, 2012, p. 116). Nesse sentido, ao pensarmos em um livro onde as mulheres são o centro da narrativa, e em que esse ser mulher é também desnaturalizado por imagens como a de Magnólia, ao nos depararmos com a fotografia de uma serpente temos um deslocamento. Em um vaguear de dedos rápido, sem todas as inflexões da busca de um método de análise de imagens, talvez essa associação não esteja clara, mesmo

¹²³ Aurelius Agostinus, o Agostinho de Hipona, mais conhecido como Santo Agostinho nasceu em 354 d.C, na cidade de Tagaste, que atualmente é um território da Argélia. Foi um dos principais filósofos da igreja católica e fez parte da filosofia patrística que constituiu o primeiro movimento para criar uma base doutrinária para o cristianismo.

porque o imaginário também se constrói nas individualidades e toda imagem possui múltiplas camadas de significação e possibilidades. Mas o estranhamento quem sabe surja precisamente daí, dessa junção de imaginários anteriores que povoam a nossa mente, mesmo que não sejamos mexicanos, uma vez que vários desses animais e símbolos perpassam culturas, com identidades que não são fixas e a todo instante se reconstroem.

Figura 25: *Conejos en la Luna* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: artsy, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Na fotografia *Conejos en la Luna*, [Fig.25], que também foi tirada por Iturbide em Juchitán, em 1986, mas que não está presente no livro *Juchitán de las Mujeres*, temos uma associação direta com o conto Juchiteco e com a obra de Toledo, que possui o mesmo título. No entanto, dada a característica de materialização da fotografia, os coelhos ganharam corporeidade e o animal na parte esquerda do prato (que representa a lua), com os olhos fechados, nos remete à brevidade da vida e à

morte pronta a nos engolir como uma refeição. Não são os coelhos alucinados de Toledo, corrompidos pela serpente. Dessa vez é o coelho símbolo, mas é também simplesmente o animal. E os coelhos que direcionam o olhar para o espectador parecem nos dizer: – são também vocês, homens, que em toda sua capacidade de abstração, ainda assim, nunca deixaram a própria animalidade: predadores de outros animais e predadores de si mesmos.

Em essência, a fotografia *Conejos de La luna* – que existe, mas não está no livro de Iturbide – versa sobre as escolhas: aquilo que foi capturado e não foi inserido, aquilo que se formulou enquanto imagem mental, aquilo que não se formulou como imagem por não ter sido visto enquanto imagem. A sequência de outras fotografias, e outros animais, não faz uma associação de modo direto ao conto. Os coelhos não aparecem no livro. Mas por que não? Por que dessa não escolha? Essas perguntas são daquelas comumente detestadas, por a princípio recaíram no “e se”, já que o “e se” é dado por inútil por ser conhecido como a ocasionalidade, ou apenas uma opção que não se materializou. Porém, ainda que o processo de criação seja muitas vezes associado a uma *emoção/pulsão* oriunda da perspectiva do *impensado* – desse justo acaso potente, por vezes tratado como um dom concedido àqueles que tiveram a benção de serem artistas –, a concepção e a formulação de um livro de fotografia envolvem um processo profundo de reflexão.

A cada escolha e a cada formulação de determinada cadeia de fotografias, diferentes associações são criadas. Se essas associações são as mesmas formuladas pela fotógrafa e pelos responsáveis pela diagramação do livro, não há como garantir, pois não há um controle absoluto sobre isso. Mas essas associações são, sim, criadas ou induzidas. Talvez os coelhos não estejam ali precisamente por fazerem uma associação demasiado direta com a obra de Francisco Toledo, enquanto Graciela preferia estabelecer uma linguagem mais dissociada. Ou, ao testarem a fotografia no conjunto com as outras, Graciela e os diagramadores acharam que esta destoava. Ou, quem sabe, nada disso. Essa é uma pergunta que só poderia ser respondida por aqueles que participaram do processo, e talvez nem por eles, pois pode sequer ter sido cogitada. E, entrando de vez no jogo do “e se”, poderíamos ainda imaginar se os coelhos poderiam nem sequer ter virado fotografia, e ainda assim terem povoado o imaginário de Graciela dada sua convivência com Toledo e outras pessoas de Juchitán. Nessa perspectiva, o mito se configura nas beiradas, como na associação

com a serpente, ou em sutilezas difíceis de serem percebidas e nomeadas na ordem do léxico-verbal. E aqui entramos no campo do espaço, da territorialidade, e dos acontecimentos que não necessariamente se desdobram enquanto imagem dentro das conexões corporais e mentais traçadas pela fotógrafa, mas que ainda assim irão impactar no próprio fazer fotográfico, uma vez que influenciaram as próprias relações das pessoas: na imagem e na *não-imagem*, está a influência do contexto político.

3.1 O ESPAÇO E O POLÍTICO ENQUANTO INFLUÊNCIA DO ESTÉTICO

A localização de um território e suas características geofísicas também impactam no modo como se dão as relações. O Istmo Tehuantepec foi historicamente marcado pelo ir e vir, por ser um local geograficamente estratégico. Nele se encontra, afinal, a menor distância entre o Golfo Mexicano e o Oceano Pacífico, bem como “tem sido desde tempos pré-hispânicos um lugar de contato étnico e ocasionalmente de conflito por causa de suas riquezas e recursos (sal, pescado, mariscos e etc.)” (CAMPBELL, 1989, p. 247)¹²⁴.

A identidade zapoteca, *binnizá*, foi marcada pela rivalidade com outros povos na busca pelo controle da região, muito antes da chegada dos europeus, na ideia que se formula pela distinção “*nós*” e os “*outros*” (WOODWARD, 2014), em que o território é *nosso*. Mesmo com a conquista do Istmo pelos zapotecas, por volta de 1300 d.C., que retirou povos como hueves, mixes, zoques e chontales da região, os mixtecas e astecas continuaram lutando com os zapotecas pelo controle da área (CAMPBELL, 1989, p. 248). Até por isso, a postura dos zapotecas com a chegada dos espanhóis foi a de se aliar a estes de maneira estratégica, mas também com oscilações de poder:

A enorme rivalidade dos zapotecas istemenhos com os astecas e mixtecas os fez desenvolver uma aliança com os conquistadores espanhóis, como uma forma de conter os rivais. A consequência desse pacto inicial é que os zapotecas nunca foram vencidos em batalhas militares de grande escala, como foi o caso de outros povos indígenas mesoamericanos, de modo que tiveram, pelo menos inicialmente, “uma transição relativamente pacífica para o colonialismo”. Sob o domínio colonial, os zapotecas mantiveram sua especificidade étnica e resistiram à intensidade da hegemonia cultural e política na rebelião de 1660, que começou com a morte do árquiduque de

¹²⁴ ha sido desde tiempos prehispánicos un lugar de contacto étnico y ocasionalmente de conflicto a causa de sua riqueza de recursos (sal, pescado, mariscos y etcétera).

Tehuantepec e durou um ano, durante o qual os zapotecas mais uma vez governaram o istmo. Outras revoltas menos exitosas, disputas judiciais pela terra, e “formas cotidianas de resistência”, ocorreram ao longo do período colonial (CAMPBELL, 1989, p. 248).¹²⁵

O contexto de revoltas também esteve presente no século XIX, com várias lutas e rebeliões na província de Oaxaca, principalmente em Juchitán. Campbell (1989, p. 248) comenta, por exemplo, sobre um dos conflitos mais conhecidos deste período, o *Che Glorio Melendre* (1846-1850), que envolveu a luta por terras indígenas e salinas que ficam no entorno de Juchitán, e que culminou em uma derrota massiva sofrida pelo exército francês, em 1866, frente a um contingente de zapotecas. No século XX há continuidade dessa constante presença de lutas, especialmente durante a Revolução Mexicana e antes da década de 1960. Dentre os conflitos desse período, Campbell (1989, p. 248) aponta a importância do movimento armado *Ché Gomez*: uma mobilização zapoteca organizada pela população de Juchitán e contrária ao governo do estado de Oaxaca e demais autoridades locais opressoras. O historiador cita ainda a última rebelião indígena do século XX, a de *Roques Robles y Valentín Carrasco*, que, assim como no caso anterior, se deu como uma oposição ao governo de Oaxaca e suas decisões sobre o Istmo. Após este período, Juchitán vivenciaria cerca de 30 anos de relativa paz com o governo caudilhista de Heliodoro Charis¹²⁶. Todos esses elementos político-militares são relevantes na formulação identitária de Juchitán, uma vez que indicam ou revelam:

- 1) Uma luta constante entre grupos inimigos pelo controle de subsistência, base da comunidade zapoteca.
- 2) A participação nessas lutas de grandes segmentos da população zapoteca (incluindo muitas mulheres).
- 3) A formação de uma cultura reconhecida e marcante, baseada na agricultura, na pesca e no comércio; e em uma identidade étnica-

¹²⁵ La amarga rivalidad de los zapotecos istmeños con los aztecas y mixtecas hizo su alianza con los conquistadores españoles una medida oportuna. Como consecuencia de este pacto temprano, los zapotecas nunca fueron conquistados en batallas militares de gran escala, como sucedió con otros indígenas mesoamericanos, por lo que debieron experimentar, al menos en un principio “una transición relativamente pacífica al colonialismo”. Bajo el gobierno colonial, los zapoteca mantuvieron su especificidad étnica y resistieron la hegemonía cultural y política intensidad en la rebelión de 1660 que empezó con la muerte del acarde mayor de Tehuantepec y duró un año, durante el cual los zapotecas volvieron a gobernar el Istmo. Outras revoltas menos exitosas, pleitos legais sobre la tierra y “formas cotidianas de resistencia”, ocurrieron a lo largo de la etapa colonial.

¹²⁶ Durante a década de 1920, Heliodoro Charis Castro, líder regional pós-revolucionário, seguia a política nacional em detrimento das necessidades regionais. O fenômeno caudilhista é algo que perpassou a América Latina ao longo dos séculos XIX e XX, e é caracterizado pelo amplo domínio político dos grandes proprietários rurais. No México, os principais líderes caudilhos foram Porfirio Díaz (1830-1915) e Pancho Villa (1878-1923).

construída na luta, caracterizada por um forte espírito de autodeterminação (CAMPBELL, 1989, p. 249)¹²⁷.

Na década de 1960 até meados de 1970, esta construção identitária que se valia dos símbolos e do histórico de luta era usada majoritariamente pela elite zapoteca, pertencente à hierarquia política priísta. Assim, trajes típicos, que distinguem este povo de outros, bem como as músicas e a própria língua zapoteca eram dominadas pelas elites, enquanto as populações de classes mais baixas se limitavam a imitar o estilo destes, sendo também manipulados como peões. Se valer dessa busca por distinção e diferenciação também era uma estratégia dos mais ricos para manter os de fora (*mãos estrangeiras*) sem acesso ao controle de Juchitán (CAMPBELL, 1989, p. 250).

A centralidade do poder simbólico e do controle sobre o sentimento de ser zapoteca, então dominada pelos priístas, iria, todavia, sofrer alterações com dois movimentos políticos que desestabilizaram esta situação. O primeiro movimento foi o liderado por Taru (alcunha de Manuel Musalem), homem de origem relativamente humilde, sendo filho ilegítimo de um próspero comerciante libanês e de uma mulher zapoteca pobre com quem morava. Durante a infância, Taru conviveu nas festas locais com a classe pobre e jovem de Juchitán, tendo adquirido facilidade em se comunicar com estes. Seu discurso político se focava em criticar as partes corruptas da elite do *Partido Revolucionário Institucional (PRI)*, e em estimular o uso do *estilo zapoteca* entre as classes médias e baixas. Contudo, em 1973, após um amplo e meteórico crescimento de manifestações que atraíram uma grande quantidade de jovens e mulheres, despertando o sentimento de pertencimento zapoteca na gente pobre, houve um incidente com disparos de armas de fogo, após o qual Taru, que havia vencido as eleições para prefeito, abandonou o cargo. Ele foi ali acusado de suborno, de acumulação de terras, e de traição por se aliar à própria burguesia que criticava.

As estratégias usadas por Taru, como sua celebração de vitória que recordava as festas tradicionais de Juchitán e o uso do *estilo étnico*, todavia não foram abandonadas. Durante este período, entre 1973 e 1974, temos, por meio da união de

¹²⁷ 1) Una lucha constante entre grupos contendientes por el control de la subsistencia, base de la comunidad zapoteca.

2) La participación en tales luchas de grandes segmentos de la población zapoteca (incluyendo a numerosas mujeres).

3) La formación de una cultura rica y distintiva, basada en la agricultura, la pesca y el comercio; y una identidad étnica - forjada en la lucha - que se caracteriza por un espíritu indómito de autodeterminación.

estudantes de classes médias e baixas de Juchitán, a constituição das bases do movimento que consolidaria o discurso étnico e sua ideia de pertencimento: a *Coalición Obrera, Campesina, Estudiantil del Istmo, COCEI* (CAMPBELL, 1989 p. 250). A princípio a COCEI era um organismo preocupado com assuntos políticos dos estudantes e populações rurais do local, mas não demorou muito e ela passou a contar com o apoio de grupos que antes apoiavam o Taru, como donas de casa, jovens, vendedoras, trabalhadores, outros campesinos, e segmentos da classe média. Os apoiadores foram atraídos devido aos esforços do COCEI em conseguir crédito para que os agricultores pudessem comprar terras, assim como pela luta para que a população tivesse melhores salários e condições de trabalho. Além disso, o movimento ganhou força por vários dos partidários terem sido feridos ou mortos pela polícia, como se fossem líderes paramilitares ou bandidos. Isso criou mártires, e aumentou a revolta da população contra os abusos do PRI.

O momento de maior destaque ocorreu nos quinze anos da COCEI, com a chegada do Ajuntamento Popular, que permitiu ao movimento apesar das severas restrições orçamentárias e o constante assédio dos priístas a implementação de aspectos políticos e sociais de seu programa. Durante este período o elemento étnico da COCEI esteve ainda mais presente, sendo mais comentado entre os observadores do movimento (CAMPBELL, 1989, p.252)¹²⁸.

Cavalos enfeitados. Foguetes lançados ao ar. Mulheres com saias largas, adornadas por joias de ouro. As ruas povoadas de som pelas tubas, trombetas, tambores, marimbas e flautas de percussão indígenas. As coroas de flores *guiechachi*. A atmosfera festiva dos discursos dos líderes da COCEI remetem às *velas* (festas tradicionais do local), evocam a identidade juchiteca e a associação com os mais pobres (ainda que sua influência política alcance outras comunidades de Oaxaca e do Istmo). E mesmo que os adeptos ao PRI também demonstrassem orgulho de suas origens – devido às circunstâncias econômicas privilegiadas, eles possuíam uma forte identificação e assimilação com a cultura nacional –, “a identidade zapoteca é uma opção étnica que se pode deixar ou não de enfatizar dependendo do contexto social

¹²⁸ El punto cumbre de los quince años de existencia de la COCEI ocurrió sin embargo, con el advenimiento del Ayuntamiento Popular, que permitió al movimiento, apesar de las severas restricciones presupuestales y el constante hostigamiento priísta, implementar aspectos de sus programas políticos y sociales. Durante este período, el elemento étnico de la COCEI se hizo más evidente (y se comentó más entre los observadores del movimiento).

ou político” (CAMPBELL, 1989, p. 253)¹²⁹. Para as populações rurais e outras agrupações que recebem uma maior influência da localidade, todavia, essa identidade torna-se primordial para existência social. Outro fator que gerou a diferenciação em relação à relevância identitária foram projetos ou ideias de cunho étnico criados pela COCEI (algo que não era feito pelo PRI), como lições de língua zapoteca, pinturas de lendas *binnizá* nas paredes de Juchitán, e promoção de arte e artesanato próprios do local (CAMPBELL, 1989, p. 253).

Por entre os pés que se moviam segurando corpos vestidos de vermelho – em oposição ao verde do PRI – nas marchas da COCEI temos um movimento marcado pelo renascimento étnico/cultural, com a presença de artistas como Francisco Toledo, Víctor de La Cruz¹³⁰ e Macario Matus¹³¹, que ajudariam a constituir a Casa da Cultura de Juchitán em 1972:

Como um empreendimento monumental em uma área onde a pobreza está enraizada, as atividades da Casa de la Cultura foram possíveis em grande parte graças ao generoso apoio financeiro do pintor mundialmente conhecido e apoiador do COCEI, Toledo, e ao apoio constante e altruísta de numerosos intelectuais do lugar. Esses esforços foram altamente politizados desde que o PRI tentou retomar o controle desta instituição cultural chave da comunidade artístico-cultural pró-coceista do Istmo (CAMPBELL, 1989, p. 258)¹³².

É desse contexto que saiu a mulher de saia longa da fotografia de 1984, *Marcha política*, [Fig.26], que fita a câmera com um meio sorriso e um xale como que suspenso no ar para se proteger do sol, tendo a indumentária toda provavelmente vermelha e revelando os detalhes de renda branca de sua anágua. Com suas

¹²⁹ la identidad zapoteca es una *opción étnica* que se puede dejar o no enfatizar, dependiendo del contexto social o político.

¹³⁰ Víctor de la Cruz Pérez (1948-2015) nascido em Juchitán, foi um escritor, pesquisador e professor reconhecido por estudar a língua *binnizá* e desenvolver estudos antropológicos acerca de sua região natal. Alguns de seus livros foram traduzidos para inglês, francês, italiano e alemão. Dentre seus livros se destaca *La flor de la palabra* (1999), uma antologia bilingüe de la literatura zapoteca. Dentre os vários prêmios que recebeu estão o Prêmio Nacional de *Ensayo para el Magisterio* (1986), *Prêmio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Indígenas* (1993), e *Reconocimiento al Mérito en Investigación Científica del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología* (1995).

¹³¹ Macario Matus (1943-2009), também nascido em Juchitán, foi um poeta em língua *binnizá*, contista e autor de ensaios sobre artes visuais. Foi Diretor da Casa de Cultura de Juchitán entre 1979 e 1989. Colaborou com os jornais *El Día*, *El Nacional*, *Excélsior* y *Novedades*. Em 1985, seu livro *Mi pueblo durante la Revolución* recebeu o Prêmio do Museo Nacional de las Culturas Populares.

¹³² Como tarea monumental en una área donde la pobreza está enraizada, las actividades de la Casa de la Cultura han sido posibles en gran parte gracias al generoso apoyo financiero del mundialmente famoso pintor, y partidario de la COCEI, Toledo, y al constante y desinteresado apoyo de numerosos intelectuales del lugar. Estos esfuerzos han sido altamente politizados desde que el PRI ha intentado arrebentar el control de comunidad artístico-cultural prococeista de Istmo a esta institución cultural clave.

companheiras – que aparecem ao fundo em trajes típicos e sandálias de saltos não muito confortáveis para uma caminhada – e acompanhada de uma placa (talvez?) que se ergue nas mãos de outra mulher ao fundo da imagem, essa mulher revela, portanto, o contexto de luta da COCEI. E não é por acaso que fitamos apenas figuras femininas, que juntas, por entre os lábios, pediam por justiça:

Viva Juchitán Libre.
 Viva o ajuntamento popular
 Viva os presos políticos.
 Liberdade presos políticos
 Liberdade Víctor Yodo.
 Liberdade Polo de Gyves Pineda.
 Em 1981, o povo já é governo. ¹³³
 (PONIATOWSKA In: ITURBIDE, 2010, p. 6)

Isso porque as mulheres participantes da COCEI faziam parte das greves de fome, se arriscavam nos confrontos físicos e tomadas de edifícios, estando entre mortos e feridos e seguindo a tradição simbólica feminina de Juchitán, de defensoras da comunidade e de literalmente lutar:

e a personificação do orgulho étnico (o traje feminino colorido: huipiles brilhantemente bordados e saias longas, bem como o importante papel social e comercial são os dois elementos mais distintos da cultura zapoteca ístmica). As mulheres representam cinquenta por cento ou mais da participação nas manifestações, bloqueios, comícios da COCEI e sua presença (a mulheres coceístas usam seus melhores vestidos de gala para as reuniões mais importantes), militância e emoção, adicione emoção a todos os eventos do organismo (CAMPBELL, 1989, p. 62).¹³⁴

¹³³Viva Juchitán Libre.// Viva el ayuntamiento popular// Vivan los presos políticos// Libertad presos políticos.//Libertad Víctor Yodo.//Libertad Polo de Gyves Pineda.//Libertad Polo de Gyves Pineda.//En 1981, el pueblo ya es gobierno.

¹³⁴ y encarnación de orgullo étnico (el colorido atavío femenino: huipiles brillantemente bordados y largas faldas, así como el importante papel social y comercial son los dos elementos más distintivos de la cultura zapoteca istmeña). Las mujeres comprenden invariablemente, el cincuenta por ciento o más de la concurrencia a las manifestaciones, bloqueos, mítines de la COCEI, y su presencia (las mujeres coceístas se visten con sus mejores trajes de gala para las reuniones más importantes), militancia y emoción, añaden entusiasmo a todos los eventos del organismo.

Figura 26: *Marcha política* (Graciela Iturbide, 1984)



Fonte: artsy, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1984.

O movimento de *Marcha política* é também sobre as outras fotografias que não aparecem no decorrer das páginas de *Juchitán de las Mujeres*: esta é a única imagem que está diretamente relacionada a fotografias de protesto. Não vemos essas mulheres em outros contextos explicitamente de cunho político. Não temos elas organizando uma passeata ou uma fotografia que as mostre entrando em confronto.

Se *Marcha política* aparece no livro, é com a presença de uma protagonista que nos fita com o olhar poderoso e a pose deslumbrante, que vagamente remete a uma dançarina, em contraposição ao cansaço que gera o ato de andar por horas ao sol em um protesto político. Mas será que a ausência dessas outras imagens enfraquece a narrativa? Se Graciela Iturbide está presente em um momento político de confronto entre classes mais abastadas e mais pobres, ela deveria registrar isso? Ao se contar uma história é obrigatório que determinadas cenas sejam mostradas? Se nas fotografias de *Juchitán de las mujeres* não temos uma narrativa panfletária da COCEI, ou um conjunto maior de imagens que remeta (diretamente) ao político, o processo de criação certamente é influenciado pelo contexto e pela política, conforme declaração concedida pela fotógrafa em entrevista a Ian Foster, do *Art 21*:

Estive muito próxima do partido comunista anos atrás, escondi pessoas em minha casa. Guerrilheiros e outros. Eu sou de esquerda e estive muito próxima de alguns partidos de esquerda. Mas eu acho que agora não cabe à sociedade civil tentar consertar as coisas porque nossos governos são, infelizmente, muito corruptos. Aqui no México não tem trabalho, como sempre foi, então é muito triste. Não há igualdade social e não vejo caminho para uma mudança. Prefiro fotografar o homem de forma mais digna, independente das injustiças. O político já está implícito quando trabalho no México. Já não preciso dizer: olha que injustiça! (ITURBIDE In: FOSTER, 2015, n/p.)¹³⁵.

Quando Francisco Toledo a convida, como membro do partido e interessado em divulgar e propagar a cultura de seu povo, ele a chama com uma intenção. Por que alguém de Oaxaca escolhe alguém que é uma *outra* para registrar os seus? É provável que gostasse dos recortes de Graciela e, ao mesmo tempo, queria que outros viessem para registrar e promover a cultura juchiteca para além das fronteiras do Istmo. Então é nesse contexto de florescimento da valorização da cultura de Juchitán e dos *binnizá* que a fotógrafa chega para sua incursão fotográfica, sendo o livro todo montado na década de forte incentivo da Casa da Cultura de Juchitán, que “favoreceu durante dez anos (1979-1989) o surgimento de várias gerações de pintores, músicos

¹³⁵ Estuve muy cerca del partido comunista hace años, escondí gente en mi casa. Guerrilleros y demás. Soy de izquierda y he estado muy cerca de algunos partidos de izquierda. Pero, yo creo que ahora ya no toca a la sociedad civil tratar de arreglar las cosas porque nuestros gobiernos desafortunadamente son muy corruptos. Aquí en México no hay trabajo, como siempre ha estado entonces, es como muy triste. No hay una igualdad social y no hay por donde. Prefiero fotografiar al hombre de una manera más digna, independientemente que haya injusticias. Está implícito ya lo político cuando yo estoy trabajando en México. Ya no tengo que decir: ¡miren qué injusticia!

e escritores, que atualmente se destacam em nosso país e no cenário internacional'¹³⁶ (PINEDA SANTIAGO, s.d., p. 300). As fotografias podem sim ser o olhar de uma outra, mas não vão deixar de se influenciar por aquilo que se escorre nas entrelinhas do contexto político-social da cidade, uma vez que se dão pela troca, pelo vínculo, e pelo obturador que é segurado pelos dedos de um corpo artista. Um corpo que também se modula não apenas por aquilo que vê, mas também por aquilo que sente, por aquilo que escuta. Imagens, afinal, se fabricam nos entres, e nesse entre estavam as palavras dos já citados Víctor de la Cruz e Macario Matus, e também de outros:

Já na década de oitenta, começaram a aparecer autores como Víctor Terán, Enedino Jiménez, Alejandro Cruz, Natalia Toledo, Rocío González, Jorge Magariño, Esteban Ríos e Antonio López Pérez, que foram formados literariamente nas oficinas que eram ministradas na Casa da Cultura de Juchitán (de Macario Matus) e cujas primeiras publicações são apoiadas justamente por esta instância. Já nos anos noventa, estes autores consolidaram o seu trabalho com diversas publicações, prêmios e reconhecimentos no âmbito nacional (PINEDA SANTIAGO, s.d., p. 301).¹³⁷

Em um cenário da arte enquanto exercício político, o desenrolar das palavras é escrito em espanhol para que os outros fragmentos de México possam ler a prosa e a poesia; mas a escrita também se dá em zapoteca, em um esforço constante de não esquecer a língua *Diidxazá* e versar sobre os próprios ares, sobre a própria gente. Como no poema de Gabriel López Chiñas¹³⁸, presente no artigo *La literatura de los Binnizá. Zapotecas del Istmo* (n/d), de Irma Pinedo Santiago¹³⁹:

Diidxazá	El zapoteco	O zapoteco
----------	-------------	------------

¹³⁶ por diez años (1979-1989) favoreció el surgimiento de varias generaciones de pintores, músicos y escritores, que actualmente destacan en nuestro país y en el extranjero.

¹³⁷ Ya en los años ochentas empiezan a figurar autores como Víctor Terán, Enedino Jiménez, Alejandro Cruz, Natalia Toledo, Rocío González, Jorge Magariño, Esteban Ríos y Antonio López Pérez, quienes se forman literariamente en los talleres que se impartían en la Casa de la Cultura de Juchitán (a cargo de Macario Matus) y cuyas primeras publicaciones son apoyadas precisamente por esta instancia. Ya en los noventas, estos autores consolidan su trabajo con diversas publicaciones, premios y reconocimientos en el ámbito nacional.

¹³⁸ Irma Pinedo Santiago (1974-), nascida em Juchitán, é uma poeta, ensaísta e tradutora da língua *Binnizá*. É professora da *Universidad Pedagógica Nacional* no Istmo e do projeto docente México Nación Multicultural da UNAM. Escreveu vários livros bilingues *Binnizá*/espanhol. Sua obra foi traduzida para o inglês, italiano, sérvio e russo. Foi eleita em 2020 para representar a voz dos povos indígenas de toda a América Latina e Caribe no Fórum permanente de questões indígenas da Organização das Nações Unidas (ONU), durante o mandato de 2020-2022.

¹³⁹ Gabriel López Chiñas (1911-1983), também nascido em Juchitán, foi um escritor e poeta. Formado em direito pela UNAM, foi colaborador da *Dirección de Difusión Cultural* da UNAM e professor de literatura em escolas secundárias e da *Escuela Nacional Preparatoria*. Foi ainda diretor do editorial da revista *Neza* e Co Diretor da *Profils Poétiques*, e teve parte de sua obra foi traduzida para o francês.

<p>Nácabe ma' ché diidxazá Ma' guirutu zaní' laa Ma' birá biluxe nácabe Diidxa guní binnizá Diidxa guní' binnizá Ziné binidxaba' laa Yanna ca binni nuu xpiaani' Guirá riní' diidxastiá ¡Ay! Diidxazá, diidxazá, ca ni bidiideche lii, qui gannadica' pabiá' jñaaca gunaxhiica' lii. ¡Ay! Diidxazá, diidxazá, diidxa rusibani naa, naa nanna zanítulu', dxi guiniti gubidxa ca.</p>	<p>Dicen que se va el zapoteco Ya nadie lo hablará Ha muerto, dicen, La lengua de los zapotecas La lengua de los zapotecas Se la llevará el diablo, Ahora los zapotecos cultos Sólo hablan español. ¡Ay! Zapoteco, zapoteco, quienes te menosprecian ignoran cuánto sus madres te amaron. ¡Ay! Zapoteco, zapoteco, lengua que me das la vida, yo sé que morirás el día que muera el sol</p>	<p>Dizem que está sumindo o zapoteco Ninguém o falará Morreu, dizem, A língua dos zapotecas A língua dos zapotecas Será levada pelo diabo, Agora os zapotecos cultos Só falam espanhol Oh! Zapoteco, aqueles que te menosprezam ignoram quanto suas mães te amaram. Oh! Zapoteco, zapoteco, língua que me dá a vida, eu sei que vai morrer no dia que morra o sol</p>
---	---	---

Os símbolos de Juchitán – seus animais, mulheres vestindo huipil, *muxes* a homens, a ligação com a pescaria, o mar, as festas religiosas – todos se tornam imagens que também se repetem e se gravam em mantas e pinturas pelas paredes, em vínculos que se dão na construção do tempo, bem como na formulação de um espaço moldado por corpos que, ao visualizarem e sentirem este ambiente, criam imagens. Estabelecendo uma cartografia, ainda que estes sinais não sejam exatamente visíveis, produzindo o pensamento: “todos os símbolos em que podemos pensar são necessariamente imagens mentais” (GREINER, 2013, p. 75).

Na fotografia *Festival del lagarto*, [Fig.27], de 1985, as mulheres que equilibram com as mãos, eretas, caixas de cerveja *Corona* na cabeça, bem como toda a cena do entorno, são o estabelecimento de uma identidade não fixa, em que os símbolos dos *binizzá* se mesclam a produtos das trocas com os outros. A fotografia é, neste caso, a imagem de uma imagem: representa, estendida por sobre o poste, outras mantas que são criadas a partir de uma estética comunitária, em um território que não é apenas físico, como também se dá no ficcional e imaginário (CÁRDENAS, 2011, p. 50).

Figura 27: *Festival del lagarto* (Graciela Iturbide, 1985)



Fonte: artblart.com, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1985.

Nesta estética, que repete os símbolos enquanto elemento político essencial ao pertencimento, circundam características presentes na comunidade:

Portanto, a dimensão ritual na comunidade zapoteca de Juchitán é fundamental para compreender as práticas de troca simbólica. Constitui a força do espírito comunitário expresso nas celebrações sagradas, ou na onomástica de seus vizinhos, das peregrinações às lagoas, e se evidencia, por exemplo, na culinária colaborativa. Dar é uma forma de receber, pois há um compromisso de solidariedade entre as pessoas que oferecem seu trabalho, tempo, serviço ou dinheiro para quando a pessoa precisa, e isso fica gravado na memória de gerações (CÁRDENAS, p. 53, 2011)¹⁴⁰.

O Jacaré com a boca aberta, desproporcionalmente grande em relação a outros elementos, não desestabiliza o duplo que são as mulheres à frente, cujos terços no

¹⁴⁰ De ahí que la dimensión ritual en la comunidad zapoteca de Juchitán es fundamental para entender las prácticas de intercambio simbólico. Constituye la fuerza de espíritu comunal expresado en festejos santos, o por onomásticos de sus vecinos, peregrinaciones a la lagunas y se evidencia, por ejemplo en la culinaria colaborativa. El dar es una forma de recibir, pues existe un compromiso de solidaridad entre la gente que ofrece su trabajo, tiempo, servicio o dinero para cuando la persona necesite, lo cual queda grabado en la memoria inclusive de las generaciones.

pescoço demonstram a influência católica. O caminhão de cerveja está ali presente, e será descarregado pelas figuras femininas para animar os festejos. O homem bêbado sendo carregado, por sua provável esposa, é uma dessas cenas presentes no cotidiano de Juchitán. Os elementos se repetem em outras mantas e se reconstituem em outros enquadramentos. Contudo, a experiência estética, na fotografia, não será a mesma do observador que vê a manta presencialmente. O preto e branco altera nossa percepção, e as mãos que seguram o pano próximo a saia das mulheres são a criação de Graciela: são o lembrete da característica da fotografia de compor sobre outras composições, sorradeira. Essa, portanto, não é uma representação imparcial da manta: é uma narrativa sobre uma narrativa, uma corrente espiralada desse espaço-tempo em que o transcorrer das conexões desses corpos, desse ambiente, e de múltiplas visualidades, torna difícil entender o que influencia o que, e por qual razão certos símbolos se reproduzem com tamanha força.

É também ao associarmos a capacidade de composição fotográfica, isto é, de unir cenas que a princípio não teriam significado próximas, por meio de instantes que criam uma sensação de proximidade que não necessariamente existiu, que encontramos a potencialidade da própria fotografia enquanto formadora acelerada de novos imaginários. Ao lado da fotografia da manta, no canto direito da página, há outra fotografia, esta intitulada *Jueves Santo* [Fig.28], e que retrata um homem idoso, com cabelos brancos, camisa branca, e olhos que se perdem na melancolia de um tempo que não mais lhe pertence.

Figura 28: *Jueves Santo* (Graciela Iturbide, c1970's)



Fonte: www.amazon.com.br, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza México, 1970's.

Na imagem, atrás do homem se encontra uma estátua de Cristo que, num jogo inventivo da fotógrafa, parece indicar que “Cristo acompanha os mortais na viagem, submete-se à mesma passagem perigosa, e a imagem do cinocéfalos domado, tornado cristóforo, inverte o seu próprio sentido e torna-se protetora, talismã contra a violência da morte” (DURAND, 2012, p. 204). Mas aqui Cristo não o encara, está com os olhos vendados, não está pronto a ajudar porque não vê, e as folhas do canto inferior esquerdo – que em suas formas lembram peixes – ocupam quadrantes da estrutura de madeira que separa o homem da estátua, como em um jogo da velha onde o livre arbítrio é quem decidirá o destino do homem. “Do mesmo modo, na simbólica cristã, Cristo é ao mesmo tempo o grande Pescador e o peixe”, e é também o homem que não o olha e não subirá aos céus, envolto no próprio rio de pensamentos. Afinal “a água duplica, desdobra, redobra o mundo e os seres” (DURAND, 2018, p. 208), e se as outras folhas atrás do indivíduo se ressecam em células vegetais que perderam o líquido, a derme do homem dia após dia perde a água dos seus tecidos, e o corpo produtor de metáforas e povoado pelos símbolos oriundos das relações, do tempo e do espaço, irá marchar para o mistério sem respostas: a morte certa.

3.1.1 O agora e o ontem: a junção de símbolos como criadora de outro espaço

Se o sol e a lua se afastam, como na lenda zapoteca citada no início desse capítulo, o medo dos irmãos órfãos de perder a única ligação familiar que lhes restava pode ser semelhante ao temor de quando não se havia certeza de que os corpos celestes voltariam – um medo presente em numerosos agrupamentos humanos do passado. Conforme Elias (1998, p. 73), o termo *solstício* (*Sonnenwende*) significa, literalmente, o ponto em que o sol muda de direção, e a meia volta do sol no solstício já foi a incógnita de um adeus. E é a consciência temporal moldada por um saber sociologicamente construído que possibilita afirmar que a meia volta ocorre duas vezes ao ano, em aproximadamente 21 de junho e 21 de dezembro, e marca a chegada do inverno e verão no Hemisfério Sul, e respectivamente verão e inverno no Hemisfério Norte. É também o alto poder de síntese que possibilita tal estruturação temporal constituir modificações nos corpos e em seu modo de experiência do *mundo*:

Tais conceitos temporais estruturam a experiência do devir em função de sua relação com o continuum evolutivo representado pelos grupos humanos que vivem a experiência. São característicos da quinta dimensão do universo. Isso porque com o surgimento da realidade humana, uma quinta dimensão - que poderíamos chamar de dimensão da experiência vivida ou da consciência - vem somar-se às quatro dimensões do espaço e do tempo. Tudo que se produz ao alcance do homem, tornando-se acessível à experiência e à simbolização humanas, já não deixa determinar com a ajuda de quatro coordenadas, porém de cinco. A própria síntese evolutiva que deu origem à atual concepção do tempo é característica dessa dimensão, no que ela tem de específico. A preocupação científica com o rigor impede-nos de deixar na obscuridade tanto sua origem natural quanto sua especificidade irreduzível. Todavia, o estatuto epistemológico desses conceitos ligados à experiência, tais como *passado*, *presente* e *futuro*, que representam a quinta dimensão especificamente humana, ainda hoje continua incerto. A discussão deles, com frequência, passa pela especulação metafísica, não suscetível de verificação objetiva e entregue à fantasia de cada um (ELIAS, 1998, p. 67).

O sociólogo traça aqui uma crítica a uma tradição positivista, na qual, para que se *constitua ciência*, a teoria precisa ser comprovada com base nos moldes da física clássica. Apontando a necessidade de estudos mais aprofundados no que se relaciona a representações simbólicas acerca da “dimensão propriamente humana” (ELIAS, 1998, p. 68). Nesta quinta dimensão de uma experiência vivida, e de símbolos que se moldam nos instantes que se somam, aos quais podemos acrescentar a fotografia, enquanto possível modificadora dessa experiência e potencialmente

criadora de imaginários que perpassam a sua característica de documentação/registro temporal. Todavia, a ideia de que é possível efetuar um registro *do real* através desse dispositivo difundido no século XIX, a câmera fotográfica, em grande parte ainda persiste, e as fotografias são muitas vezes vistas como a revelação de cenas que *realmente existiram*. Essa persistência se dá porque a “visão positivista da fotografia permaneceu dominante, apesar de suas inadequações, porque nenhuma outra visão é possível a menos que cheguemos a um acordo sobre a natureza reveladora das aparências” (BERGER, 2013, p. 95).

A fotografia, nos moldes de registro a que costumamos a associar, em sua característica de materialização do instante, não deixa de ser a um primeiro momento uma ferramenta que une tempo e espaço. Se tomarmos, então, como prerrogativa a fotografia documental, em sua natureza de amplos intervalos nos padrões simbólicos de medição temporal, o entendimento de que “toda mudança no *espaço* é uma mudança no *tempo*, e toda mudança no *tempo* é uma mudança no *espaço*” (ELIAS, 1998, p. 81.), se torna mais explícito, ao menos em nosso imaginário, na sensação cognitiva das imagens que não aparecem, mas que experienciamos nos intervalos (AUMONT, 2004). E, ao se tratar de fotografias em que temos a presença desses outros que não são nós, ainda assim a percepção desse tempo que se escorre está sempre ali, pois implicitamente “todos envelhecemos cada vez mais, todos fazemos parte de uma sociedade em evolução, e todos somos habitantes dessa terra que não para de se mover” (ELIAS, 1998, p. 81).

No ensaio *Pequena história da fotografia* (1994), Walter Benjamin descreve a fotografia das *Vendedoras de Peixes de New Haven*, [Fig.29], fotografadas em Edimburgo, capital da Escócia, em 1843, pelo retratista David Octavius Hill¹⁴¹. Benjamin cita o olhar da vendedora à esquerda, que mira para baixo, como algo displicente e sedutor, e que, em contraste aos retratos feitos por pintores e que ficavam restritos – pela ação artística do pintor – ao ambiente privado/familiar, aqui o interesse pela figura dessa mulher permanece para além de Hill: é “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e não quer extinguir-se na arte” (BENJAMIN, 1931, p.93).

¹⁴¹ David Octavius Hill (1802-1870) nasceu em Perth, na Escócia, e foi um importante propagador da fotografia em seu país. Junto com o fotógrafo Robert Adamson, formou uma parceria durante cinco anos, de 1843 a 1848, realizando mais de três mil registros. Fotografaram paisagens e cenas urbanas, trabalhadores (principalmente pescadores), e soldados em ação.

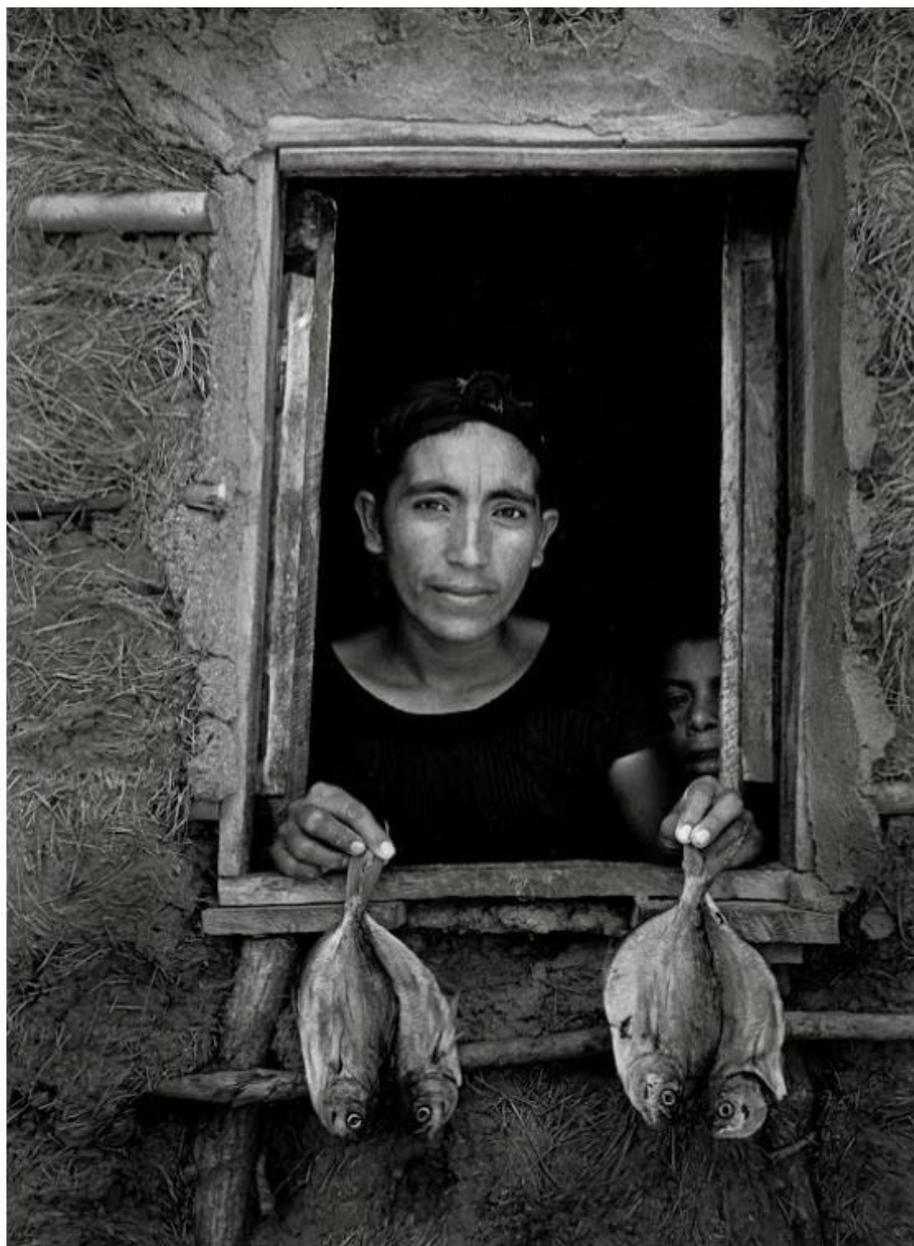
Figura 29: *Two New Haven Fish Wives* (David Octavius Hill, 1843)



Fonte: sociologiassociativa, David O. Hill e Robert Adamson, New Haven 1843.

Em *Quatro pescaditos*, [Fig.30], fotografia de 1986 de Iturbide, a cena também é composta por quatro peixes, mas dessa vez os animais estão nas mãos da mulher que posa para o retrato. Os seres aquáticos são seus e ela fita a câmera como se decifrasse o aparelho e fosse decifrada por ele.

Figura 30: *Cuatro pescaditos* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: Google Arts & Culture, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Através dos elementos que compõem a imagem, as águas frias do Mar Norte, de New Haven, na Escócia, se misturam ao calor das águas mornas do Oceano Pacífico: além dos quatro peixes, aqui também são duas mulheres que posam para a câmera – a outra se projeta ao fundo, querendo compor a cena, querendo ser o mistério da que porta os peixes. Estabelece-se assim uma conexão, e as distintas cenas se dão entre a associação do tempo com o espaço:

o que chamamos *espaço* refere-se a relações posicionais entre acontecimentos móveis, os quais procuramos determinar mediante a abstração de seus movimentos e mudanças efetivas: o *tempo*, contrário, refere-se a relações posicionais do interior de um continuum evolutivo que procuramos determinar sem abstrair seus movimentos e mudanças contínuos (ELIAS, 1998, p. 82).

Contudo, apesar da distinção entre ambas, vivemos de sua mescla e indissociação, fusão esta que está cravada em *Cuatro pescaditos*: em uma construção que remete às casas de pau-a-pique nordestinas e que talvez não exista mais, e em peixes que não vivem nem apenas enquanto extensão corporal. E ainda nas vendedoras de *New Haven*, que persistem enquanto imagem, enquanto aquilo que sentiam de mais profundo pode ser no máximo apontado como um palpite, um jogo de imaginação. Se não pode extinguir-se na arte, conforme apontado por Benjamin, se é real na imagem, é real enquanto formulação de novas imagens. Habita na construção de algo que parte da materialidade de um espaço, mas que é a todo tempo influenciado pelo tempo, e pelo contínuo exercício do imaginário humano: um *interespaço*, formulado pelos vínculos das relações humanas somado à indissociação de tempo mais espaço, e a corpos que moldam imagens, que já são senão outra coisa, aparelhada no processo de criação.

3.2 DOCUMENTÁRIO DE VÍNCULO E A FORMAÇÃO DO INTERESPAÇO

Em uma edição da revista *Guchachi´reza*, publicada em 1980, há um pequeno texto de Fray Diego de Landa¹⁴² chamado *Iguanas e lagartos - Relação das coisas de Yucatán*. Nele há a descrição de que, no México, as iguanas são animais vistos sempre próximos ao mar ou de qualquer água, e em comparativo aos lagartos da Espanha são menos verde, mas colocam muitos ovos. Esses animais são caçados pelos indígenas no período da quaresma, com laços, e podem ficar entre vinte e trinta dias sem comer nada, podendo serem estocados vivos, e Fray Diego diz que escutou que, se esfregar a barriga delas na areia, as iguanas engordam muito. Em seu texto também está a informação de que se a sua visão possui películas que lembram

¹⁴² Diego de Landa (1524-1579) nascido em Mérida, na Espanha, foi um arcebispo da arquidiocese de Yucatán, no México (na época territórios espanhóis que correspondiam a partes da América Central, México e Estados Unidos eram chamados de Nueva España) entre 1572 e 1579. Escreveu e estudou a cultura maia, encontrando algumas semelhanças dessa cultura com o cristianismo. Escreveu o texto *Relación de las cosas de Yucatán* em 1566.

nuvens, você deve colocar fezes de iguana ainda frescas nos olhos, que isso vai te ajudar. A revista é acompanhada por diversos desenhos, todos ilustrados, nesta edição, por Nicolás Severino. Um exemplo é o que reproduzimos abaixo [Fig.31], onde aparece uma iguana que se bifurca em duas, se equilibrando em uma corda que divide um jogo de luz e sombra, com a parte branca para cima e deslocando-se para a direita, e a parte preta para baixo em sentido contrário, em direção à esquerda. Acompanha o desenho a inscrição *O que sabemos das iguanas*.

Figura 31: *Lo que sabemos de las iguanas* (Nicolás Severino, 1980)



Fonte: *Guchachi' reza (iguana rajada)*, Nicolás Severino Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1980.

Em *Iguanas* [Fig.32], fotografia de 1984 de Iturbide, outra vez aparece a dualidade. As iguanas que se amontoam ao fundo da imagem jazem inertes em contraposição ao pé da mulher. São as mulheres que comandam o mercado e são reconhecidas na região como excelentes comerciantes. Ali, as iguanas, que serão vendidas, são dominadas pelo feminino: se estes animais são um símbolo de resistência terão, pois, seu destino definido por mulheres.

Figura 32: *Iguanas* (Graciela Iturbide, 1984)



Fonte: Google Arts & Culture, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1984.

O dualismo da luz e sombra presente no desenho de Severino é ressignificado na fotografia de Iturbide entre morte e vida. A linha da calçada mostra um pé em um tamanco, um pé de um corpo que não se vê, mas que se projeta acima dos animais. Um pé que passou o círculo arredondado da calçada em direção aos que contam a história e não são apenas memória. Contudo, é também na não palavra dos animais e da morte que residem mistérios para além do humano, de um outro tempo, como descrito pelo poeta Óscar Oliva¹⁴³:

IV
*Ela se esconde em sua ampulheta
 O que acontece no tempo;
 É um prego cravado no cabide dos séculos.
 É por isso que contar iguanas é descansar as horas
 idas e vindas sem futuro*¹⁴⁴

A relação com os animais, enquanto corpos presentes nesse interespaço, se molda nas fotografias de Graciela. Os animais nesta Juchitán, a do livro, são numerosos: às vezes são frágeis, e em outras fortes e magníficos. Mas esta Juchitán de recortes, de um corpo artista e seus olhar (e recorte dos recortes, porque o livro não é a totalidade dos negativos, e sim uma seleção do que já é uma seleção), é também a consequência de um Documentário de Vínculo. Uma vez que o imaginário, com a forte presença de seres de outras espécies, já habitava o local, como descreve Juan Torres de Lagunas no texto *Extractos de la descripción de Tehuantepec* (1980):

e que as adorações e ritos que antigamente faziam os nativos daquela cidade e província de Tehuantepec e na Xapala dos principais ídolos que possuíam eram, ídolos de pedras chalchihuites de barro e madeira que adoravam pelos deuses e a quem sacrificavam galinhas, cachorros e criaturas e outros pássaros e os próprios nativos tiravam sangue de seus ouvidos e línguas e de suas naturezas e o ofereciam aos ditos ídolos com muitos suhamericos da terra que entre eles chamam de copal, que é uma resina branca de árvore e com óleo de liquedanvar e que sua genitalidade tinha propriedades naturais que estimulavam o desejo nas mulheres (LAGUNAS, 1980, p. 3).¹⁴⁵

¹⁴³ Óscar Oliva (1938-) nascido em Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, é um poeta e professor mexicano. Foi diretor da *Biblioteca Emilio Rabasa*, professor de Literatura em *San Cristóbal de las Casas*, e investigador no Centro de Estudios Históricos. Foi Diretor das *Revista ICACH*, *Revista de Bellas Artes* (segunda época) y *Cultura Sur*. Recebeu vários prêmios literários, como o Premio Enrique González Martínez, 1969, e o Gatién-Lapointe 2019.

¹⁴⁴ Ella esconde en su reloj de arena//Lo que sucede en el tiempo;//Es un clavo clavado en el perchero de los siglos.//Por eso contar iguanas es reposar las horas//idas y por venir sin porvenir.

¹⁴⁵ e que las adoraciones y ritos que antiguamente hacían los naturales de esa villa y provincia de tehuantepec y en la xapala de los principales idolos que tenian eran, idolos de piedras de chalchihuites e de barro e de palo a los cuales adoraban por dioses e a quien sacrificaban gallinas, y perros y criaturas y a otras aves e los propios naturales se sacaban sangre de las orejas e de las lenguas y de, sus

Outras vezes, são os próprios animais quem são encarados como deuses. Tal relação surge nas fotografias dispostas lado a lado em uma das páginas do livro: *Padrinos del lagarto*, [Fig.33], de 1984, colocada à esquerda da página, e *Lagarto*, [Fig.34], de 1986, colocada à direita.

Figura 33: *Padrinos del lagarto* (Graciela Iturbide, 1984)



Fonte: graciela.iturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1984.

naturas e la ofrecían a los dichos ídolos con muchos suamericanos de la tierra que entre ellos llaman copal que es una resina blanca de árbol e con aceite de liqueandanvar e que su genitalidad tenían los dichos naturales las mujeres que querían.

Figura 34: *Lagarto* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: graciela.iturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Na imagem da esquerda (*Padrinos del lagarto*), o homem com seu chapéu e camisa branca, ao fundo, coloca a mão nos ombros da mulher e posa para a câmera orgulhoso. Já a mulher, sentada, tem os cabelos trançados e usa colares, blusa estampada e uma saia branca. Ela não encara a câmera e seus olhos vagam para o canto direito da imagem, tendo nas mãos, como um troféu, uma escultura de lagarto. A janela mais ao fundo, que emoldura o homem, talvez seja da casa deles, um lugar simples. Ambos homem e mulher estão arrumados, e em suas faces trazem algo de distinção, parecendo felizes por terem sido escolhidos. Essa é “uma tradição comum

na região, a de eleger uma família como padrinhos do animal de madeira, uma honra concedida” (MONTEIRO, 2019, p.101).

Em *Lagarto*, imagem diagramada no ponto privilegiado da página, o direito, onde os olhos costumam fixar o olhar por último, temos ao centro uma escultura de madeira de um lagarto. Ela é imponente e, disposta em pé, tem quase o tamanho das duas mulheres que o apoiam com os dorsos das mãos. Ambas encaram a câmera e se assemelham visualmente, com saias longas, blusas de mangas curtas e compridos cabelos negros soltos. Elas seriam como outros retratos posados que buscam desvelar algo do indivíduo, mas ali funcionam como guardiãs, protegendo o lagarto dos fragmentos de mão que invadem a cena, indicando a intrusão daquilo que não se pode ver. Elas são guardiãs de um ícone adorado como as imagens católicas: há um santuário para o lagarto *Gue'la Be'ñe*, a casa do lagarto (a última morada que restou em homenagem ao animal) a 10 km a oeste de Juchitán, onde ocorre todos os anos uma peregrinação em que os homens e algumas mulheres carregam durante cerca de sete horas três pesadas cruces como forma de pagar uma promessa ou fazer um pedido. Também há uma festa para o réptil, considerado sagrado – “o lagarto para a cultura zapoteca é um animal sagrado, totêmico e relacionado à terra: é o animal que sustenta a seiva, também uma árvore sagrada que representa o mundo, daí sua importância e veneração” (CHACA, 2017, n/p.).

Se o lagarto é sagrado e detentor de segredos, o dualismo na relação com os animais é uma constante em Juchitán, nas fotografias de Graciela, e na própria trajetória humana. John Berger (2010) aponta o convívio entre os humanos e os bichos como a primeira metáfora, onde, não por acaso, estes foram nossa primeira temática de pintura; e ainda que em nossa incapacidade humana de entender a língua destes (a incapacidade é sempre vista como dos homens), na troca de olhares fitamos nesse outro corpo, nesse não humano, vez ou outra algo de uma promessa, algo de uma mensagem maior. Então, se em *El gallo*, [Fig.35], fotografia de 1986, temos o sorriso do menino, que quer ser galo, por entre as asas esticadas do animal, que é corpo, encarado como alimento, e que inerte olha para baixo com um ar de “*fui abatido*”, está também o companheiro da mesma espécie, ao lado direito invadindo a fotografia.

Figura 35: *El gallo* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: Google Arts & Culture, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México.

O olhar fixo e as garras em riste, por um instante, revelam nesse companheiro a consciência de que galos e galinhas são sacrificados como parte da comemoração de várias festividades de Juchitán. Tal qual os animais da *Granja do Solar da Revolução dos Bichos* (1945) de George Orwell que se mostram sabedores do destino que os homens lhes queriam reservar. Mas em *El Gallo*, o *amigo* não o fita de volta: as relações humanas são duais (senão não são humanas), e portanto podemos

questionar se compensa depositar a confiança nesse ser arisco e traiçoeiro – o humano. Por que insistimos em acreditar em nós mesmos? Se talvez nem a sua própria sombra seja sua? Se, ao fitar a galinha em seus olhos de bicho, não a vemos? Se só conseguimos, até naquilo que é outro, encarar com lentes humanas?

Na criação de um imaginário – onde tempo e espaço são senão uma outra coisa ocasionada pela troca de relações em um Documentário de Vínculo, em que corpos são mutuamente influenciados – é potente a fotografia que aparece abrindo o livro: *Mujer toro*, de 1987 [Fig.36]. Nela, a relação ambígua entre o humano e o animal entra no Regime de inversão da imagem, proposto por Durand (2012), que sai da eufemização até chegar na antífrase, onde aquilo que está sendo dito é o contrário do que é mostrado. Na descida dos símbolos por sobre os símbolos está o entendimento de um corpo que é temporal, e ao entregar-se a uma existência finita se protege e emerge dentro do próprio ser, em um processo de lenta penetração:

Também as grandes deusas que, nessas constelações, vão substituir o Grande Soberano masculino e único da imaginação religiosa ela transcendência serão simultaneamente benéficas, protetoras do lar" doadoras de maternidade, mas, quando necessário, conservam uma sequela da feminilidade temível, e são ao mesmo tempo deusas terríveis, belicosas e sanguinárias (DURAND,2012, p. 200).

Recorremos aos animais pois, ao ordenarmos pensamentos – como no processo dessa escrita, linha após linha, de acúmulo de informações – notamos na carcaça da cabeça do boi que nos olha, vindo das sombras, que há alguma coisa que nos escapa e ainda assim estamos conectados ao finito. “Pode-se dizer que a antífrase constitui uma verdadeira conversão que transfigura o sentido e a vocação das coisas e dos seres, conservando, no entanto, seu inelutável destino” (DURAND, 2012, p. 205). Mas é nesta fotografia que surge a criação de uma mulher que não é mulher, e de um touro que não é touro: são senão a mesma criatura. “Para o imaginário fascinado pelo gesto indicado pelo verbo, o sujeito e o complemento direto podem interverter os papéis: é assim que o engolidor se torna engolido” (DURAND, 2012, p. 208).

Figura 36: *Mujer toro* (Graciela Iturbide, 1987)



Fonte: Google Arts & Culture, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1987

E assim a *mujer toro* emerge das sombras, majestosa, com sua saia preta longa, suas sandálias, e o detalhe das tartarugas na porta – no canto superior direito – quem sabe seja como uma troça do próprio tempo, na condição de animais que podem viver até 150 anos, mas no qual não importa se a *mujer toro* se destina a menos tempo, em sua ambiguidade, no seu duplo. Nesse interstício entre ter coragem e medo está algum desses segredos para os quais faltam as palavras. E nele está a criação de um outro espaço e tempo (*interespaço*), no imaginário de um Documentário de Vínculo que, na relação entre o corpo dessa mulher e o de Graciela, moldaram outra criatura real e viva por entre as lentes, uma *mujer toro*.

*Passo meus dias nas bochechas
e nos braços dos mortos.*¹⁴⁶

Natalia Toledo

¹⁴⁶ Ridide' ca dxi nexhe' lu xhaga ne ná' ca gue'tu xtnine'./Paso mis días sobre las mejillas y los brazos de los muertos.

4. ENCONTRO DE NARRATIVAS: UMA JUCHITÁN QUE SE EDITA

Se não fossemos sair das características de um texto que precisa respeitar normas, catalogar informações verdadeiras e se ancorar em autores que encorpam parágrafos, então poderíamos inventar uma história. Uma história que de certa forma já foi inventada. Nela se saberia que o novo não existe: encontra-se outros modos de narrar as coisas. Nesta história estaria comprovado de modo fictício e real, a um só tempo, que não importa se é texto literário, jornalístico ou científico: sempre respinga uma gota da angústia interna de quem escreve. E, para aqueles que gostam de criar imagens, que gostam da potência das palavras, fica difícil separar as duas coisas. Como não se chocar com a ânsia da escrita literária em outro gênero, se é aquilo que te punge? Como os caminhos daquilo que fazemos não vão se imbricar? É possível dizer que talvez repitamos nossos vícios em distintos formatos? Ou ainda que qualquer plataforma é uma desculpa para criar?

Lola fala pelos cotovelos. todos os detalhes mais tediosos sobre as pessoas, ela transforma suas palavras em cata-vento de feira, até o que lhe contam no ônibus, o sabor dos pambazos¹⁴⁷ na esquina, tornam-se matéria memorável. “tu, assim, em pé, pareces uma árvore ... “Olha Tina, eu quero o que o Manuel quer, mas? Não achas que deveria pegar o ar fresco das ruas como ele? Poder sentir o sereno, outra vez? Desde que o Manuelito nasceu estou sempre trancada. Outro dia eu fugi, tirei algumas fotos, revelei e as vejo iguais às dele; até ele ficaria confuso. Manuel age como se eu fosse uma vaca, feita para espantar as moscas da criança, mas saiba de uma coisa: eu não sou uma vaca. Ei, por que você não me deixa acompanhá-la a um de seus trabalhos? Posso deixar o menino com a zeladora, não tem problema. Eu vou para o inferno com tantos desejos que tenho (PONIATOWSKA, 1992, p. 12).¹⁴⁸

No texto *Tina Modotti en Juchitán (II)*, de Elena Poniatowska, publicado na revista *Guchachí' reza*, temos duas fotografias de mulheres indígenas tiradas por Tina em Juchitán, localizadas entre as páginas em que presenciamos as relações entre

¹⁴⁷ Prato mexicano feito com pão (pambazo) mergulhado e frito em molho de pimenta guajillo vermelha e recheado com batatas com chouriço.

¹⁴⁸ Lola habla hasta por los codos; todo lo tediosas que le parecían las compañeras, esta muchachita transforma suas palavras en rehilete de feria, hasta lo que le cuentan en el autobús, el sabor de los pambazos de la esquina, se vuelven materia memorable “ Ay Tina, enséñame a caminar como tú, así derecha derecha pareces árbol...” ¿Mira Tina quiero lo que Manuel quiera, pero? a poco no crees tu que yo debiera orearme como él, en la calle, a que me de el sereno siquiera? Desde que nació Manuelito me quedo bien encerrada. El otro día que me escapé, tomé unas fotos, las revelé y las veo igualitas; hasta él se confundiría. Manuel me tiene nomás como vaca espantando-le las moscas al mocoso y oye tú, yo no soy vaca oye. ¿Por qué no me dejas que te acompañe a alguno de tus trabajos? Al niño puedo encargalo con la portera, no da nada de lata. Me voy a ir a tatemar al infierno de tantos antojos que tengo.

Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo e Lola Álvarez Bravo¹⁴⁹, e também pitadas de conflito no romance com o fotógrafo americano Edward Weston¹⁵⁰, que deixou sua mulher e três filhos para se aventurar no México levando Tina, que ainda estava aprendendo o ofício de fotografar, como assistente. Aí também acompanhamos alguns dos desafios que Tina enfrentou para ajudar as causas do partido comunista, do qual fazia parte, e ao mesmo tempo a dificuldade em conseguir trabalhos fotográficos remunerados. Nesse texto, as palavras de Elena se misturam entre o ficcional e o real. Na citação acima, a fotógrafa mexicana Lola Álvarez Bravo (1903-1993) desabafa sobre o abismo entre ser uma artista mulher em comparação à vida do marido Manuel Álvarez Bravo. Ambas, Lola e Elena, saiam às ruas com uma câmera nas mãos em um período em que as artistas mulheres trabalhavam em seus ateliês e não eram vistas. O desejo por explorar aquilo que não é visto, leva Elena a se aprofundar na história de Tina em uma pesquisa de mais de dez anos, e a escrever o livro *Tinisima* (1992), um relato ficcional da trajetória da fotógrafa italiana.

O processo de criação da escritora é uma mescla alternada entre histórias literárias e o jornalismo que começou a exercer em 1953, no jornal *Excélsior*, ao voltar dos Estados Unidos onde residia, desde 1949, em um internato religioso. Em seus livros de maior reconhecimento temos uma criação narrativa que parte de relatos testemunhais da classe trabalhadora mexicana, às vezes migrando em direção à ficção, como no romance *Hasta não verte Jesus mio* (1969), em que a protagonista, Jesusa Palancares ganha vida a partir dos relatos da lavadeira Josefina Borquez

¹⁴⁹ Lola Álvarez Bravo (1903-1993) nascida em Lagos de Moreno, no México, é considerada a primeira grande fotógrafa mexicana. Atuou na fotografia de rua, fotojornalismo, retratos profissionais e fotografias comerciais. Suas imagens incluem retratos de nativos indígenas no cenário pós-revolucionário e revelam as desigualdades sociais e a pobreza. O contato com a fotografia surge da relação com seu amigo de infância, Manuel Álvarez Bravo, com o qual se casou em 1925. A princípio ela mesclava os químicos, revelava e copiava as imagens produzidas por Bravo, mas os dois se separaram na década de 1930, e especula-se que o término teve influência do desejo de Lola em ter o próprio processo de criação sem a interferência do marido. Com a separação, a fotógrafa começa entre as décadas de 1940 e 1950 a criar a própria estética (principalmente com as fotografias de rua e retratos) que se diferencia da do ex-marido. Consegue criar o próprio filho (fruto do casamento) com as comissões que recebe da revista *El Maestro Rural*, publicada pela Secretaria de Educação Pública. Passa a receber importantes comissões com publicações em revistas ilustradas e trabalha para o Instituto Nacional de Belas Artes e Literatura com a documentação de obras de arte e outros eventos, e organizando exposições. De 1951 a 1958, passa a administrar a própria galeria de arte, em que apresentou a primeira mostra individual de sua amiga Frida Kahlo.

¹⁵⁰ Edward Weston (1886-1958), nasceu em Illinois, nos Estados Unidos, mas passou a maior parte da vida na Califórnia. O período que viveu no México, na década de 1920, e o contato com artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros influenciaram radicalmente sua obra. É conhecido por suas fotografias cuidadosamente compostas e focadas de formas naturais, paisagens e nus. Suas fotografias influenciaram uma geração de fotógrafos americanos.

(1900-1988). Já em *La Noche de Tlatelolco: Testemonios de historia oral* (1971), a narrativa se dá pelo cunho de jornalismo literário, e narra em múltiplas vozes o ocorrido em 2 de outubro de 1968, quando vários estudantes foram mortos na Praça das Três Culturas, localizada na Cidade do México. Os corpos que se movimentam nessas histórias e que se entrelaçam à própria história do país são distintos à origem da escritora, que nasceu em Paris, em 1932, com o título de princesa – Hélène Elizabeth Louise Amelie Paula Dolores Poniatowska Amor –, mas que aos oitos anos foi viver no México, país de sua mãe.

Foi na América Latina que a sua mãe, Paulette, se refugiou em 1941 com as duas filhas, fugida da II Guerra Mundial, enquanto o pai, alistado no exército francês combateu até ao final do conflito, reunindo-se com a família no rescaldo do mesmo. Elena chegou a trabalhar como secretária no novo negócio do patriarca, que acabou por ter pouco sucesso, seguindo em 1949 para os EUA, em regime de internato religioso, de onde voltaria em 1952. Destinada a casar-se com um príncipe europeu, desafiou a sorte e decidiu dedicar-se ao jornalismo. Há 60 anos, na estreia a trabalhar no Excelsior, escrevia crônicas de cunho social, que rubricava como Helène (A COROAÇÃO da princesa do povo Elena Poniatowska, 2013, n/p.).

Ela abdica de se casar com um príncipe europeu e opta por sua carreira como jornalista no México. Pelos caminhos que percorre com as palavras, torna-se uma das principais escritoras mexicanas, recebendo diversas premiações. Poniatowska foi a primeira mulher a receber o Prêmio Nacional de Jornalismo, com *La Noche de Tlatelolco*. Recebeu também o prêmio Prêmio Xavier Villaurrutia, que recusou, perguntando se iriam premiar os mortos no massacre. Já pelo conjunto das novelas *La flor de lis*, *De noche vienes y Tlapalería*, *Paseo de la Reforma*, *Hasta no verte Jesús mío*, *Querido Diego, te abraza Quiela*, e *Tinísima*, ganhou o *Premio Mazatlán* de 1992. Com *La piel del cielo*, ganhou o *Premio Alfaguara* de novela, em 2001. E pelo livro *El tren pasa primero*, recebeu o Prêmio Internacional de Novela *Rómulo Gallegos* de 2007. Recebeu ainda o título de doutora *honoris causa* da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) e da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), e também ganhou o prêmio *Mary Moors Cabot* de jornalismo, da Universidade de Columbia (2004). Por fim, em 2013, recebeu o prêmio literário de maior relevância em língua espanhola: o *Miguel de Cervantes*.

Ao receber o *Miguel de Cervantes*, Poniatowska posava sorridente, usando um traje juchiteco amarelo e vermelho. Ela manteve várias viagens ao Istmo ao longo da década de 1970, para obter informações sobre Demetrio Vallejo, líder dissidente dos

ferroviários, que é nativo da região (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 95), num processo que resultou na novela inspirada na trajetória de Demetrio: *El tren pasa primero* publicada pela autora em 2005. Outra associação da escritora com Juchitán é o ensaio *El hombre de pinto Dulce*, que antecede as fotografias da amiga Graciela Iturbide. Em 2017, Elena se envolveu em uma polêmica ao declarar, durante a Feira Internacional do Livro de Oaxaca, que: “eram todas bem magras, assim como vocês dois, mas agora as juchitecas que tenho visto, por conta da cerveja, estão bem barrigudas e tontas” (MENDEZ, 2017, n/p.), ao se referir aos corpos das mulheres de Juchitán em comparativo às fotografias feitas por Tina Modotti e Edward Weston, em que afirmou que em todas que olhou, registradas pelos dois, as mulheres juchitecas estavam magras. O comentário, que podia ser uma ironia, não foi recebido com bons olhos nas redes sociais, e é justo o contrário das próprias palavras escritas por Elena em *El hombre del pinto dulce*, onde as juchitecas não são nada tontas e são exaltadas como rainhas. O título é o nome de uma canção juchiteca, apresentada à escritora por Francisco Toledo, e que abre como epígrafe o ensaio no livro *Juchitán de las mujeres*:

Dizem que ele é muito bom, dizem que ele tem un pinto doce. / Nunca vai à pesca. Siempre tem seu pinto doce. / Colocaram nele o apelido de Pinto Doce. As mulheres do povo o querem por seu pinto, não por outra coisa, tiram sarro. / O campesino, todos os campesinos têm o pinto doce, todos os pescadores tem o pinto salgado, por estar sempre dentro do mar. (Retirado do informante Juan Olivares por Francisco Toledo).¹⁵¹(PONIAKOWSKA, 2010, p.5).

O texto se materializa porque, o que a princípio se converteria em uma série para ser exposta na Casa da Cultura de Juchitán, ganha maiores pretensões. Assim, “quando começa a se tornar um livro, Iturbide pede a sua amiga íntima Elena Poniatowska que se una ao projeto”¹⁵² (GARDNER, 2012). Graciela a conhecia desde que era uma estudante de fotografia, e elas compartilhavam gostos parecidos, como o de registrar – uma pela palavra e a outra pela fotografia – a vida de pessoas em situação distintas a das próprias trajetórias pessoais. Então “Elena se tornou parte da

¹⁵¹ Dicen que él es muy bueno, dicen que él tiene un pito dulce. / Nunca va a la pesca. Siempre tiene su pito dulce. Le pusieron el apodo Pito Dulce. / Las mujeres del pueblo lo quieren a él por su pito, no por otra cosa, se burlan. / El campesino, todos los campesinos tiene pito dulce, todos los pescadores tienen pito salado, pues siempre tiene que estar dentro del mar. (Recogido del informante Juan Olivares por Francisco Toledo).

¹⁵² Pero cuando empezó a convertirse en un libro, Iturbide, le pidió a su amiga íntima Elena Poniatowska que se unirá al proyecto. (Citação retirada da leitura, do professor Nathaniel Gardner, do texto *Mito y tensión entre lo escrito y lo visual en Juchitán de las mujeres de Elena Poniatowska y Graciela Iturbide* durante o Simpósio *Colloque Amitiés : le cas des mondes américains*

equipe com entusiasmo”¹⁵³ (GARDNER, 2012), e dentro de sua narrativa ancorada em citações e canções próprias à estrutura de quem está relacionada ao fazer jornalístico, como quando cita os *desmandamentos* propostos por Estebán Rios: “Em todos os momentos de sua existência você amará as mulheres, bebendo o néctar de seus seios proeminentes enquanto seu mastro navega em suas cavernas de fogo”¹⁵⁴ (PONIATOWSKA, 2010, p.5). A escritora constrói uma versão de uma mulher juchiteca, e a constrói assim como a epígrafe de abertura, que sugere que há uma diferenciação entre as que detém o poder sexual/estrutural *mulheres* e os que são outra coisa – *homens*.

Juchitán é diferente de qualquer outra cidade. Tem o destino de sua sabedoria indígena. Tudo é diferente, as mulheres gostam de caminhar abraçadas e assim dominam os protestos, bezerras, o homem um gatinho enfiado nas pernas, um cachorrinho que deve ser repreendido: “Fica quieto”. Elas caminham tentando umas às outras, brincando, invertem os papéis, agarram o homem que olha para elas de dentro da cerca, puxam-no, seguram a mão dele enquanto as mães mentem para o governo e às vezes também para o homem. São elas que vão às passeatas e batem nos policiais.¹⁵⁵ (PONIATOWSKA, 2010, p. 6).

A ideia de mulheres com a sexualidade exacerbada em comparativo a homens submissos prontos a atender às suas vontades é uma constante no ensaio. Palavra após palavra, Elena fotografa textualmente sua Juchitán. Algumas das imagens flertam, e as visões das amigas parecem quase se tocar, assim como na fotografia *Los gallos* [Fig.37], de 1987, disposta na parte direita da página ao lado de *Juchitán*, [Fig.38], de 1984.

¹⁵³ Elena se hizo parte del equipo con entusiasmo (Citação também retirada da leitura do professor Nathaniel Gardner)

¹⁵⁴ En todos los momentos de tu existencia amarás a las mujeres, bebiendo el néctar de sus prominentes pechos mientras tu mástil navega en sus grutas de fuego.

¹⁵⁵ Juchitán no se parece a ningún otro pueblo. Tiene el destino de su sabiduría indígena. Todo es distinto, a las mujeres les gusta andar abrazadas y así van avasallantes las marchas, pantorrillas, el hombre un gatito metido en sus piernas, un cachorro al que hay que reconvenir “Estate quieto”. Caminan tentándose las unas a las otras, retozando, invierten los papeles agarran al hombre que desde la valla las mira, tiran de él, le meten mano mientras le mientan madres al gobierno y á veces también al hombre. Son ellas quienes salen a las marchas y le pegan a los policías.

Figura 37: *Los gallos* (Graciela Iturbide, 1987)



Fonte: Google Arts & Culture, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1987.

Figura 38: *Juchitán* (Graciela Iturbide, 1984)



Fonte: gracielaiturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1984.

Nesta, duas mulheres ao fundo, também em trajes adornados, arrumando a que é tocada pela luz que entra no vão da porta, nos preparativos para a *vela* com seu traje regional completo: huipil e anágua com o barrado trabalhado (BELTRAO, 2016, p.271). Sentada, essa mulher fita a câmera com olhar de autoridade. A força de sua

expressão, o calendário ao fundo e a menina no canto esquerdo da imagem com trajas simples e segurando uma arma, constituem um mistério. Seriam essas mulheres uma espécie de clã? Atadas pelos fios que unem suas roupas e as conectam em outro tempo, distinto daquele marcado pelo calendário ao fundo? Tal qual a mítica das deusas da região Sul de Oaxaca – como *Itzpapalotl* a Mariposa de Obsidiana, associada à guerra e ao tecido, sentada em frente a um coração, junto com os restos de comida, emanando água, com seus colares de pedras e um incenso com cabo de cobra (Pérez, p.148, 2017) –, que se juntam a outras deusas na mítica de um tempo que desdobra em associações do feminino:

deusas da fertilidade, da agricultura e da terra, todas vinculadas com Tlazolteotl (1988: 123-124). Entre estas deusas se encontram Cihuacoatl, Xochiquetzal, Chalchiuhtlicue, Coatlicue, Ilamatecuhtli, Itzpapalotl e Ixcuina. Nelas se conjuga a vida com a morte, talvez o sacrifício seja o ato que une todos os âmbitos (PÉREZ, 2017, p.143).¹⁵⁶

Como grandes mães que brotam outros deuses relacionados às artes, às flores e ao milho. Como seres que seguram a vida em suas próprias mãos: “a canção do crocodilo, do jaguar, dos caranguejos, o bando de papagaios, voltam-se como animais domésticos prontos para sucumbir aos encantos das mulheres”¹⁵⁷ (PONIATOWSKA, 1989, p. 5). *Los gallos* não são páreo para elas: o sangue que escorre e os pescoços quebrados são a corporalidade de um masculino refém dos ditames das deusas, são como *Uma galinha*, do conto de Clarice Lispector,¹⁵⁸ irão viver se elas quiserem que continuem a respirar, e a qualquer instante a morte surge, das mesmas mãos que os

¹⁵⁶ diosas de la fertilidad, la agricultura y la tierra, todas vinculadas con Tlazolteotl (1988: 123-124). Entre estas diosas se encuentran Cihuacoatl, Xochiquetzal, Chalchiuhtlicue, Coatlicue, Ilamatecuhtli, Itzpapalotl e Ixcuina. En ellas se conjuga la vida con la muerte, tal vez el sacrificio es el acto que enlaza dichos ámbitos.

¹⁵⁷ la canción del cocodrilo, del jaguar, la de los cangrejos, la de la bandada de papagayos los vuelven animales domésticos listos para sucumbir ante los encantos de las mujeres”

¹⁵⁸ Clarice Lispector (1920-1977) nascida na aldeia de Tchetchelnik, na Ucrânia, migrou junto à família judia quando ainda era bebê para o Brasil, em decorrência da perseguição aos judeus durante a Guerra Civil Russa. Aqui consagrou-se como um dos mais importantes nomes da literatura brasileira no século XX. A migração foi uma constante na vida da escritora, que durante a infância viveu em Recife, aos 12 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, e depois, ao se casar com o amigo de turma Maury Gurgel Valente, viveu em outros países, como Suíça, Estados Unidos e Inglaterra. Após se separar do marido em 1959, volta ao Brasil com seus dois filhos e trabalha em jornais como o *Correio da Manhã* e o *Diário da Noite*. Sua escrita inventiva e subversiva inspirou e gerou deslocamentos em seus leitores e em escritores influenciados por seu trabalho. Desde seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1944), ela não segue uma ordem cronológica convencional e por isso despertou atenção. Em 1960, com seu livro *Laços de Família*, recebe o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Seu último romance publicado em vida foi *Hora da Estrela*, de 1977.

alimentaram: “*Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos*” (LISPECTOR, p. 30, 1998).

Contudo, se texto e imagem flanam, são como linhas paralelas, ocupando o mesmo espaço: nunca irão exatamente se tocar pois são de naturezas distintas. E tem a própria existência por sobre as ferramentas em que se materializam. No paralelismo as linhas contam a própria história, convergente aos que têm a chance de acessar este caminho, que ocupa o próprio espaço, criar uma ideia de narrativa por sobre as duas narrações. E, ainda que o texto tivesse a pretensão de contar as fotografias, como nos acostumamos a ler em revistas ou jornais que tentam descrever as cenas que são vistas, isso nunca seria possível, pois a natureza da imagem é outra, é algo que sempre escapa tanto em fotografia como nas imagens de palavras com suas figuras de linguagem que bordam e rebordam um mesmo ponto ao prazer de se criar dimensões. A própria Elena, aliás, nunca teve por pretensão papagaiar as sequências de fotografia:

O que eu tenho que fazer é chegar às minhas próprias conclusões, melhor do que descrever o que eles já disseram com as fotos. É tudo sobre arte paralela, como se nós fôssemos os dois trilhos de um trem: o fotógrafo é um trilho e o escritor é outro, apesar de eu considerar que o papel do escritor é substancialmente menos importante que o do fotógrafo em um livro com textos e imagens (PONIAŁOWSKA *Apud* SCHMIDT, 2008)¹⁵⁹.

O exercício de traçar uma narrativa paralela à fotografia não ocorre apenas em *Juchitán de las mujeres*. A escritora traçou a camada organizadora da linguagem em outros livros documentais, como *La noche de Tlatelolco* (1971) e *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988) (SCHMIDT, 2008, p. 88). Na presença de fotografias de Tina Modotti e Edward Weston, em seu romance *Tinísima* e, principalmente, na colaboração com as séries fotográficas da fotógrafa méxico-estadunidense e sua amiga, Mariana Yampolsky¹⁶⁰, com textos seus de apresentação nos livros *La raíz y*

¹⁵⁹ What I have to do is come to my own conclusions, rather than describe what they have already said with the photos. It's all about parallel crafts, as if we were the two rails of a train: the photographer is one rail and the writer is the other, although I consider the role of the writer as substantially less important than that of the photographer in a book with text and images.

¹⁶⁰ Mariana Yampolsky (1925- 2002) nasceu em Chicago, nos Estados Unidos, e adquiriu cidadania mexicana em 1924. Foi uma das artistas mais influentes do México, em seu trabalho fotográfico documenta a cultura mexicana com ênfase nas desigualdades sociais. A fotografia se tornou seu veículo para a criação artística a partir de 1948, quando deixou a gravura ao estudar na *Academia de San Carlos*. Ela é influenciada por Lola Álvarez Bravo e por Manuel Álvarez Bravo, tendo ambos sido seus professores. O universo intelectual e o pensamento socialista estiveram presentes na formação de Mariana: seu avô Oscar Yampolsky foi um pintor e escultor de origem russa, e sua família migrou

el camino (1985), *Mazahua* (1993), *La casa en la tierra* (1980), *Mariana Yampolsky y la buganvillia* (2001), no livro bilingüe *Imagen-Memoria/ Image-Memory* (1999), e no livro em inglês *The Edge of Time* (1998) (ver: SCHMIDT, p. 90, 2008).

Em seu ensaio *El hombre de Pinto Dulce* ela constrói corpos femininos unidos, em uma assimilação que recorda de certo modo o romance *Terra das mulheres*, de 1915, que aborda uma sociedade utópica feminina da escritora estadunidense Charlotte Perkins Gilman¹⁶¹. E ainda que tenhamos um texto ancorado em informações, seja de tradição oral ou de fatos históricos do próprio México, Elena se aproxima mais da ficção ao moldar a ideia de um matriarcado. Nas quatro fotografias dispostas da esquerda para a direita, de cima para baixo, em duas páginas, na sequência *Conversación* [Fig.39], *Limpia de Pollos* [Fig.40], *Después del rapto*, [Fig.41], todas de 1986, e *Mercado*, [Fig.42], de 1984, temos uma associação dessa união feminina, atrelada às festividades e seu domínio sobre os animais dentro do livro, e na linguagem textual, em excertos como:

As juchitecas têm um caráter e um temperamento muito duros, ao contrário de outras regiões em que as mulheres são sempre como crianças e choram, em Jalisco, e em Bajío, no Distrito Federal, não, não elas, nenhuma mãe mexicana abnegada inundada de lágrimas, no Istmo elas se impõem com os babados brancos em suas cabeças adornadas, o tilintar de suas joias, o relâmpago dourado em seu sorriso “Coloque seu gorro de ouro, Exaltação para mostrar seus dentes.” Mulheres únicas e incomparáveis como o oceano, desenham tesouros escondidos, árvores de coral vermelho, conchas escuras bem no centro de sua graça. Para eles não se perdem as tradições, costumes, festas e *velas*, a Vela de Ciruelo, a do Lagarto, a San Vicente, padroeiro de Juchitán, de San Isidro Labrador, a de San Juan e a de San Jacinto. Como todo ano é de festa, não há dias para guardar, na manhã seguinte não abrem o mercado cedo porque a cidade acorda de ressaca e despida. As mulheres ajudam-se a moer o chocolate, a cozer as galinhas, a preparar os doces: a *Vela* a organização em comum e na casa de - alguém de importância na comunidade -, banham as velas para ir colocá-las na igreja Missa no dia seguinte: em outra casa amassa-se pão ovo, doce, para o lanche, em outra batem os totopos, na quarta fervem os guisados. ¹⁶² (PONIATOWSKA In: ITURBIDE, 2010, p.6)

para os Estados Unidos devido ao antissemitismo da virada do século XX na Europa. Seu tio materno, Franz Boas (1858–1942), é considerado o pai da antropologia nos Estados Unidos.

¹⁶¹ Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), nascida em Hartford, Connecticut, nos Estados Unidos foi uma feminista, escritora e editora, tendo um importante papel no desenvolvimento do movimento feminista em seu país. Seu conto mais famoso, *O papel de parede amarelo*, de 1892, provavelmente foi inspirado na sua própria trajetória pessoal: quando sofreu por mais de dez anos de depressão durante o primeiro casamento, em que teve sua filha Katherine. Em 1898, publicou o manifesto *Mulheres e Economia*, traduzido para sete idiomas, nele a autora faz um apelo à independência econômica das mulheres e aborda a necessidade de redefinir as tarefas domésticas e criação dos filhos como responsabilidade social.

¹⁶² Tienen las juchitecas un carácter y un temperamento muy recios a diferencia de otras regiones en que las mujeres se hacen chiquitas y lloran, en Jalisco, e en Bajío, en Distrito Federal, no, ellas no, nada de abnegadas madrecitas mexicanas anegadas en llanto, en el Istmo se imponen con los olanes

Figura 39: *Conversación* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: graciela.iturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986

blancos de su tocado, el tintinear de de su alhajas, él relámpago de oro en su sonrisa” ““Ponte tu casquillo de oro, Exaltación para que te luzcan los dientes”, “Mujeres únicas e irrepetibles como el océano, tracen tesoros escondidos, árboles de coral rojo, conchas oscuras en el centro mismo de de su gracia. Por ellas no se pierden las tradiciones, los trajes, y las costumbres, fiestas y velas, la Vela del Ciruelo, la del Lagarto, la de San Vicente, patrón de Juchitán, la de San Isidro Labrador, San Juan y San Jacinto. Como todo año es de fiesta no hay días de guardar, a la mañana siguiente no abren el mercado temprano porque el pueblo amanece crudo y desvelado. Las mujeres se ayudan entre sí con la molienda de chocolate, la guisada de los pollos, la preparación de los dulces: la Vela la organización en común y en una casa de -mayordomo-, se bañan las velas para ir ponerlas a la iglesia en la misa del día siguiente: en otra casa, se amasa el pan de huevo, dulce, para la merienda, en otra se palmean los totopos, en la cuarta sueltan su hervor los guisados”.

Figura 40: *Limpia de pollos* (Graciela Iturbide, 1985)



Fonte: gracielaiturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1985

Figura 41: *Después del rapto* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: gracielaiturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Figura 42: Mercado (Graciela Iturbide, 1984)



Fonte: graciela.iturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1984

Em *Conversación* estão duas mulheres sentadas, a da direita gesticula para a da esquerda. Elas usam trajes de gala típicos e coroas de flores, e sua idade, a forma como se olham e seu posicionamento corporal sugerem algo de autoridade, como se fossem chefes de um clã. A fotografia ao lado, disposta na parte de cima da página direita, direciona o olhar de *Conversación* para a *Limpia de Pollos*, em que as cabeças que não aparecem conferem certo mistério: quem seriam essas mulheres? No centro da imagem há um frango esticado, algo desse corpo que já não vive mais parece gritar a brevidade e a luta por existir. Dos dois lados deste estão os pés de outros companheiros seus que tiveram o mesmo destino, e de outro, mais à direita, que ainda se debate. Os pés de todos eles nos guiam para outro frango branco, que quase ao centro da imagem, jaz no chão. *Conversación*, disposta ao lado de *Limpia de Pollos*, traz poder a essas mulheres. São elas as que decidem entre a vida e a morte. E nas saias estampadas da segunda fotografia – a da extrema esquerda em movimento –, vem a afirmativa: são um conjunto de roupas, construídas socialmente como

femininas, que matam, em algo que, a partir de uma visão ocidental, poderia remeter a um quê de tribalismo.

As seis galinhas se relacionam aos festejos do matrimônio e são levadas por um grupo de mulheres que as receberam da mãe do noivo, junto a uma vasilha com frango cozido em molho e envolto em papel alumínio e enfeitado com bandeirinhas de papel picado com várias cores (Vázquez, 2017, p.173). Em *El hombre de pinto dulce* a cena se povoa assim:

Para o casamento, Maclovia, Isabel, Vicenta, Laila, Gudelia, Natalia, Exaltación, Alfa, Eneida, Virgen, Cibeles, Na China, Na Cándida, Petrona, Marcelina, Bernardina, cada uma com seu frango na mão, depenam, fervem, picam, fritam, se acotovelam e contam seus amores. Suas mãos estão acostumadas a pegar a panela como o sexo do homem. A garrafa de cerveja também é o sexo do homem e a levam a seus lábios uma e outra vez (PONIATOWSKA, 2010, p. 8)¹⁶³.

Como sugerem as palavras de Elena, são essas as mulheres que respeitam as tradições e que são unidas no replicar dos rituais. Contudo, texto e fotografia, em suas diferenças, também se afastam: se as fotografias das zapotecas em seus trajes típicos indicam momentos de celebração, não é apenas a atmosfera festiva que paira nas fotografias. Quem não tivesse lido o ensaio e folhasse o livro até chegar nesta sequência, desconhecendo as velas, desconhecendo os trajes, o costume de se matar frangos para festejos, e se prendesse nos olhos e nos corpos, quem sabe sentisse algo sobre o tempo. Limpar os frangos ou preparar guisados, ações descritas junto a outras no texto, como preparar doces, abrir o mercado, tudo direciona para outro caminho. É certo que a imagem e o texto podem impactar e moldar comportamentos humanos até certo ponto. Em *Diante da dor dos outros* (2003) Susan Sontag comenta que depois de vermos tantas fotografias de guerra já não nos sensibilizamos da mesma forma: fotografias em excesso anestesiaram. Quem sabe isso possa ser transferido para a informação, de modo geral, pois não é como se conseguíssemos processar tudo o que está aí. Nesse tempo que é socialmente construído, como aponta Elias (1998), há que se entender o próprio tempo de maturação, a necessidade

¹⁶³ Para el matrimonio, Maclovia, Isabel, Vicenta, Laila, Gudelia, Natalia, Exaltación, Alfa, Eneida, Virgen, Cibeles, Na China, Na Cándida, Petrona, Marcelina, Bernardina, cada una con su pollo en la mano, despluman, hierven, pican, fríen, se dan de codazos y se cuentan sus amores. Sus manos están acostumbradas a tomar la olla como el sexo del hombre. La botella de cerveza también es el sexo del hombre y la llevan a sus labios una y otra vez.

de estabelecer relações cognitivas que não se dão, necessariamente, no exato instante em que se fita uma fotografia impactante ou no acesso imediato de uma série de notícias. Ao não podermos cerebralmente lidar com esses excessos, os jogamos em gavetas para mais tarde. Ainda assim, ao visualizar os frangos abatidos ou a fragilidade do peru e do tatu próximos às mãos e a uma saia florida, em *Mercado*, entregues às escolhas dessas que usam tecidos estampados, temos outro peso. Temos a visualização de que, para o guisado existir, animais foram mortos, que ao cozinhar galinhas, são corpos com suas fibras fervendo e sendo amaciadas e depois temperados para que nossas papilas gustativas sintam mais prazer. É claro, sabemos disso. Mas a vivência é uma naturalização de processos, e neste caso a fotografia é o testemunho, o lembrete, para humanos frequentadores de mercados e não vegetarianos: da animalidade que não discutimos, guardada em outras dessas gavetas. O testemunho de um tempo e de corpos que não voltam.

Em *Despues del rapto*, embora a mulher no primeiro plano da imagem e última ao fundo sugiram algo de seriedade, a outra do canto direito sorri. Os trajes e o movimento sugerem uma espécie de ritual típico. Para quem não está familiarizado aos costumes locais, a ausência de legenda ou de um texto que acompanhe não permite entender exatamente o que seria isso. Temos expressões universais, como um meio sorriso e rostos sérios, e os olhos que irão ser percorridos da esquerda para a direita até a fotografia *Mercado*. Mas por que essas imagens são postas em conjunto? Por que as mulheres que dançam irão repousar nos animais? De fato, o contexto da fotografia *Después del rapto* se relaciona a *pachanga* que ocorre depois que o ritual é concretizado. A união dessas mulheres que bailam unidas, que matam os frangos, que desenvolvem o comércio no mercado existe, mas não se dá por sobre uma exclusiva camada de significação e o senso de comunidade não é exclusivo a elas: “as pachangas têm relação com o ciclo de vida dos *binnizá*, desde o nascimento até a morte. As características principais são estreitar laços entre vizinhos e familiares a partir do *guendaliza*”¹⁶⁴(Vázquez, 2017, p.125). Outra relação que se atribui é a econômica, em que o dinheiro investido na festa seja convertido em lucro, já que se desprende tempo e esforço. Além disso, as festividades que se estendem ao longo da semana dificultam a circulação de quem não foi convidado, sendo uma das mais

¹⁶⁴ las pachangas tienen que ver con el ciclo de vida de los binnizá, desde el nacimiento hasta más allá de la muerte. Las características principales son afianzar los lazos entre vecinos y familiares a partir del guendaliza.

importantes atividades do comércio da região, movimentando grande parte da economia local com espaço para outros níveis, por meio dos migrantes que continuam enviando suas recompensas para manter seu lugar na família ou na comunidade.¹⁶⁵ (Vázquez, 2017, p.130). E, por fim, também se imbrica no político:

Enquanto âmbito político, as pachangas são uma fonte de alianças e disputas por parte do governo local e regional. No que diz respeito ao primeiro grupo, os familiares, isso ocorre com alianças de parentesco entre a elite política e intelectual da cidade e da região, a fim de estreitar seus laços e ampliar seu campo de atuação (Vázquez, 2017, p. 130).¹⁶⁶

Assim, a não presença de homens em *Después del rapto* não significa a não participação na pachanga, contudo também não demonstra a exclusão por parte da fotógrafa. É dizer: Graciela optou neste momento por seguir as mulheres, isso porque durante essa celebração temos uma marcada separação entre homens e mulheres. As *guendaliza'a*, por exemplo, usam coroas de flores usadas em rituais matrimoniais, que serão colocadas pelas mulheres, e começam a ser preparadas pelos homens, amigos e convidados do noivo, geralmente do lado de fora da casa, na rua, ou em um ponto oposto ao das mulheres, que estão em um ambiente interno da casa preparando os alimentos. Apesar das distinções de gênero, ao longo do tempo (assim como em outros pontos da estrutura social) houve mudanças, como a incorporação das *muxes* junto às atividades ditas femininas, já que elas

começaram a ser incluídas nas tarefas de apoio destinadas às mulheres durante o ritual. Podem entrar no quarto onde se encontra a noiva, mas apenas para repartir a comida e a cerveja, ou visitar a noiva quando são amigos ou conhecidos próximos, mas não devem ver ou deixar evidente que verão o punhal da virgindade...¹⁶⁷ (Vázquez, 2017, p.235)

Enquanto os homens estão na rua, as mulheres não podem se sentar nos seus lugares, apenas podem integrar o mesmo ambiente se estiverem vendendo cervejas,

¹⁶⁵ se dinamiza gran parte de la economía local con cabida para otros niveles, a través de los migrantes que continúan enviando sus retribuciones con el fin de mantener su lugar en la familia o la comunidad.

¹⁶⁶ En cuanto al ámbito político, las pachangas son una fuente de alianzas y disputas por el gobierno local y regional. Con respecto a las del primer grupo, las familiares, esto se da con alianzas de parentesco entre la élite política e intelectual de la ciudad y la región, con el fin de reforzar sus lazos y ampliar su campo de acción.

¹⁶⁷comenzaron a incluirse en las tareas de apoyo destinadas para las mujeres durante el ritual. Ellos pueden entrar al cuarto en donde se encuentra la novia pero sólo para repartir la cerveza y comida, o visitar a la novia cuando son amigos o conocidos cercanos, pero no deben ver o hacer evidente que ven el pañuelo de la virginidad.

caso contrário, isso é um sinal de vergonha para a família (Vázquez, 2017, p. 235). O ambiente externo será ocupado depois pelas mulheres: *Después del rapto* mostra provavelmente amigas da mãe da noiva que foram enviadas aproximadamente às três horas da tarde para avaliar o estado de sua filha e conhecer a família do noivo. Elas se juntam às outras mulheres até chegar ao quarto onde está a jovem, e junto à cama da noiva encontram sua futura sogra segurando o punhal, e todas vão repetindo – do mesmo modo que foi citado no segundo capítulo – ¡Salió *niña*, *salió bien!* (Vázquez, 2017, p. 235). Depois disso elas colocam as coroas de flores “entre risos e gritos de celebração provocados pelo álcool que tomaram e saem a dançar pela rua (espaço masculino)¹⁶⁸ (Vázquez, 2017, p. 241).

Ao descrever o ritual do rapto, a escritora constrói uma ideia de que tal evento seria uma escolha dessas mulheres, e que se difere do pedido de mãos tradicional do Ocidente. O rapto é encarado de forma celebrativa e representa uma escolha dessas jovens:

Em Juchitán, sempre houve duas formas de casar: uma, a ocidental ou estranha, que é o pedido de mão, e a outra que é a de Dona Urraca e de Don Conejo, ou seja, o rapto. Quando não têm permissão para se casar, o rapaz, em acordo com a namorada, decide roubá-la e levá-la para a casa dos pais. Ele entra no quarto e ali a deflora com o dedo. Derramar sangue é um símbolo de pureza, virgindade, grande honra, e a pureza é para os zapotecos uma grande honra¹⁶⁹ (PONIATOWSKA, 2010, p. 8).

Contudo, o ritual não está afastado do Ocidente, ao contrário: relaciona-se, conforme já apontado, a uma dominação sobre os corpos dessas mulheres. Antecede um casamento que irá ocorrer aos moldes dos colonizadores espanhóis, em uma igreja católica. A própria escritora cita a repressão: “quando os espanhóis chegaram a Juchitán, fizeram uma grande repressão aos zapotecas, impuseram a religião católica e tentaram impedir sua idolatria aos próprios deuses”¹⁷⁰ (PONIATOWSKA,

¹⁶⁸ entre risas y gritos de celebración provocados por el alcohol que tomaron salen a bailar a la calle (el espacio masculino).

¹⁶⁹ Desde siempre en Juchitán son dos las formas de contraer matrimonio: una, la occidental o extraña que es la petición de mano, y otra que es la de doña Urraca y don Conejo o sea la del rapto. Cuando no les dan permiso de casarse, el muchacho, de acuerdo con su enamorada, decide robársela y la lleva a casa de sus padres. Entra a la recámara y allí se deflora con el dedo. Derramar sangre es símbolo de donceller, virgindad, suma honra, y la donceller, es para los zapotecos una verdadera honra.

¹⁷⁰ Cuando los españoles llegaron a Juchitán, reprimieron mucho a los zapotecas a sus idolatrías: impusieron la religión católica cuando ellos tenían a sus deuses”

2010, p. 8). Ao assegurar a própria *pureza* essas mulheres estão prontas para cumprir a próxima etapa, que embora envolva alguns detalhes específicos, assegura um destino parecido ao de uma estrutura social conhecidíssima da cultura Ocidental: o casamento.

Figura 43: *Boda* (Graciela Iturbide, 1986)

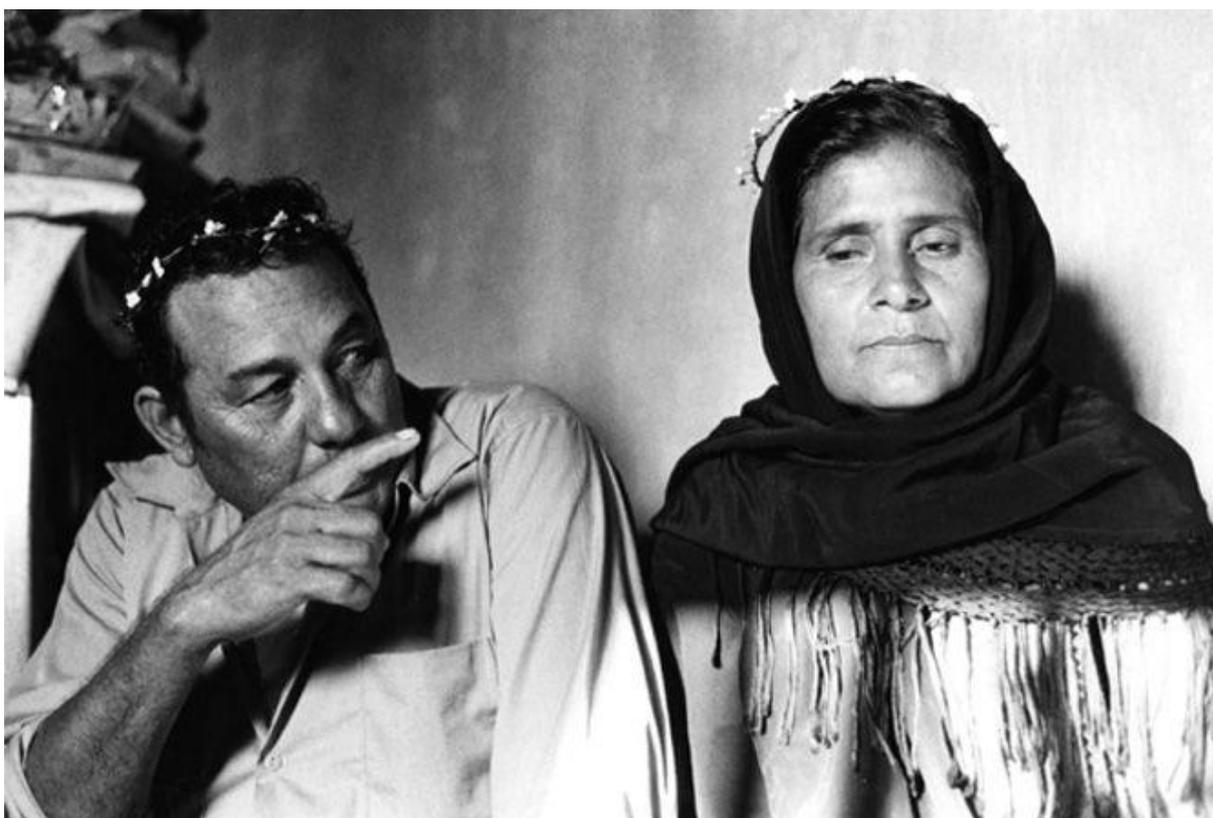


Fonte: gracielaiturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Em *Boda*, [Fig.43], de 1986, vemos o *destino* que se cumpre: a noiva com seu véu branco, símbolo da pureza, e o homem de terno, ambos ajoelhados, como já vimos ao vivo ou em várias cenas de filmes. A cruz ao fundo, a imagem da ave maria adornada em um altar, os detalhes de uma encenação repetida e que conhecemos. Mas há distinções na fotografia: não é o padre quem direciona as mãos para abençoar o casal, e sim uma mulher. Sua imagem com o manto na cabeça e a coroa de flores

repete a imagem da santa, e se projeta no espelho da porta, enquanto uma outra mulher no extremo do canto direito da fotografia, cabelos curtos (à diferença de tantas outras que aparecem com seus cabelos compridos), reafirma a potência do que se reflete ao parecer contemplar absorta o instante com as mãos estendidas – “porque o espelho não só é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência”(DURAND, 2012, p. 100). Assim, ainda que em seu campo de visão ela contemple um reflexo distinto ao que se projeta na câmara, na simbólica ao fitar o espelho se projeta, e a mulher sábia/santa se pinta como uma sátira, um desvio aos padrões já estabelecidos.

Figura 44: *Padrinos de Boda* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: gracielaiturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

A coroa de flores na cabeça e o manto preto parecem indicar ser a mulher de *Boda* a mesma que aparece em *Padrinos de boda*, [Fig.44], retratada em plano médio, posicionada entre as sombras, talvez de uma grade. Os olhos da mulher se desviam para baixo absortos, como se guardassem um segredo, em contraposição ao homem a seu lado, também com uma coroa de flores na cabeça, com mãos que cobrem a camisa entreaberta, o dedo indicador em riste, e os olhos voltados para direita em

gesto de autoridade, em sentido contrário aos dela. Talvez a sátira com o matrimônio surja de uma Graciela que a essa altura já estava separada de um molde de vida ao qual não conseguiu se moldar. E que em Juchitán, assim como em tantos outros lugares, rituais de virgindade representam um imaginário feminino fabricado e a ser seguido:

A sexualidade da mulher está sujeita ao principal papel da sua vida adulta: a procriação e a criação, portanto neste plano a avaliação da sua virgindade é uma forma de saber se tiveram ou não relações sexuais, especificamente a prática que serve como meio de reprodução: a relação sexual, é uma forma de ter a certeza de que como futura esposa pode gerar descendentes diretos daquele que a escolheu para se casar. E com isso, ela é reconhecida pela série de avaliações morais de cuidado e a expectativa que a virgindade implica. (Vázquez, 2017, p. 160)¹⁷¹.

Assim, a mulher de *Maternidad* [Fig.45], deitada na rede, o braço direito esticado atrás da cabeça, ao lado da criança que dorme com os braços e rosto entre o mamilo da mãe, “compara a alma a uma ‘criança mamando’ regalada pela mãe com o ‘leite destilado na sua boca’” (DURAND, 2012, p.259), e são também o símbolo de um casamento que concretizou seu destino, indicando “talvez porque a mãe tenha tanto peso na comunidade”¹⁷² (PONIATOWSKA, 2010, p. 6). Todavia, pode decorrer daí uma pergunta: e o que queremos? Quer dizer: essa mulher gostaria de ser mãe? Ou apenas cumpriu a biologia social? Ou é o que ela quer? O querer aquilo, que vemos e nos mostram, é o que desejamos desejar?

¹⁷¹ La sexualidad de las mujeres está sujeta al principal rol de su vida adulta: la procreación y crianza, por lo que en este plano la evaluación de su virginidad como una vía para conocer si han tenido o no relaciones sexuales, en específico la práctica que sirve como medio para la reproducción: el coito, es una vía para tener certeza de que como futura esposa pueda procrear una descendencia de quien la eligió para casarse y con ello es reconocida por la serie de valoraciones morales del cuidado y la espera que la virginidad implica.

¹⁷² Quizá porque la madre tiene tanto peso en la comunidad.

Figura 45: *Maternidad* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: gracielaiturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

As estruturas sociais e o imaginário que se moldam nos corpos não é mantido como o se fazer dia e o se fazer noite. Se um corpo é capaz de revelar desejos dos quais sequer imaginava, a relação entre o eu e o outro é um jogo de luz e sombra e, principalmente, algo como infinitas gradações de cinza. Assim, se para ter prestígio social a mulher precisa ser antes de tudo mãe, o corpo que gera não a gesta em todos os parâmetros. Ainda que as mulheres dominem o ambiente privado e o mercado, sendo as peças-chaves da economia desses espaços, isso não se aplica a outras esferas, como já elencado em relação ao controle sobre seus corpos, ou exercendo

“espaços de poder políticos formais, geralmente ocupados por homens”¹⁷³ (BELTRAO, 2015, p. 272). Além disso, a ideia exposta por Poniatowska (2010, p. 6), de que “uma mãe sente apreço em ter um filho homossexual porque ele jamais deixa a casa”¹⁷⁴, mostra-se mais complexa:

Em Juchitán, apesar da aparente democracia sexual devido à inclusão do travestismo e da homossexualidade no sistema informal de parentesco, a heteronorma binária é muito forte: casais, independentemente do sexo biológico, sempre se conformam aos polos masculino-feminino de caminho marcado (BELTRAO, 2015, p.272)¹⁷⁵.

No artigo *História das representações da mulher zapoteca do Istmo Tehuantepec*, de 1999, Howard Campbell e Susanne Green apontam como essa ideia de mulheres amazônicas e exóticas propagada pela imprensa e por historiadores é algo anterior, cujos primeiros registros ocorreram já no século XVI. Vindo desde o registro de um oficial colonial sobre “como as mulheres zapotecas audazmente acataram a oficiais espanhóis com a rebelião de 1660 em Tehuantepec” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 91), passando pelas descrições de estrangeiros sobre os seus corpos, “aos quais são descritos frequentemente como bronzeados, proeminentes e hermosos”¹⁷⁶ (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 99), e também pelas pinturas de Diego Rivera e Miguel Covambias que mostravam várias mulheres zapotecas, e até pelos autorretratos de Frida Kahlo, que “adorava usar vestidos e blusas regionais, joias de ouro brilhantes e tranças no melhor estilo do istmo.” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 93)¹⁷⁷. Ao descrever as consequências ocasionadas pelo livro *Juchitán de las mujeres*, os autores consideram que foi uma grande voz para difundir uma ideia de matriarcado, especialmente porque Elena já era uma escritora reconhecida e suas ideias se propagavam com facilidade: “como Brasseur, Kahlo e Covamibias antes dela, as descrições de Poniatowska da vida no istmo tiveram um grande efeito na visão que

¹⁷³ espacios de poder político formales son generalmente ocupados por hombres.

¹⁷⁴ una madre siente gusto por tener un hijo homosexual porque jamás se la va.

¹⁷⁵ En Juchitán, pese a la aparente democracia sexual debido a la inclusión del travestismo y de la homosexualidad al sistema de parentesco informal, la heteronorma binaria es muy fuerte: las parejas, independiente del sexo biológico, siempre se conforman con los polos masculino-femenino de manera marcada.

¹⁷⁶ los cuales son descritos frecuentemente como bronceados, prominentes y hennosos.

¹⁷⁷ se deleitaba en el uso de vestidos y blusas regionales, brillantes alhajas de oro, y trenzas al mejor estilo del istmo.

os estrangeiros têm da região, dada sua fama intelectual e a influência que exerce sobre grande parte do público leitor” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 95)¹⁷⁸.

Campbell e Green (1999, p. 104) também indicam que a construção de uma ideia da mulher zapoteca é mais complexa e ligada a múltiplos interesses, considerada preferível do que citar como uma referência machista, eurocêntrica ou racista. No que se relaciona aos estrangeiros, o estereótipo da mulher selvagem, como seres femininos naturais, sexuais e com muita força física, são uma ideia essencialista pautada na diferença e no exagero. Algo como: “vejam as surpresas que os países de terceiro mundo nos reservam” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 105). Por outro lado, também analisam que mesmo que intelectuais feministas mexicanas e estrangeiras busquem enaltecer as zapotecas as apontando como um modelo distinto a outros locais do mundo, onde gozam a liberdade e caminham com suas personalidades fortes e lindos trajes pelas ruas de Juchitán, mas isso não se configura no modo como vivem, e contribui, portanto, para a criação de um estereótipo:

ainda assim optamos por apontar as semelhanças entre este tipo de discurso e o discurso colonial que o precede, no sentido de que ambos partilham uma desatenção sobre o próprio ponto de vista indígena sobre o assunto. Na verdade, muito raramente as vozes das mulheres zapotecas foram reproduzidas diretamente nos escritos feministas sobre o istmo (e quase nunca nos escritos dos homens sobre a região) - talvez porque o que as mulheres do istmo possam dizer contradiga a noção idealizada de igualdade de gênero ou matriarcado zapoteca que é moeda corrente nas descrições que temos analisado (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 105)¹⁷⁹

Nas palavras de Elena temos uma sexualização e romantização, em que mulheres são as que nasceram com o sexo feminino: “é assim que cada mulher nasceu para um homem. Quem tem que tocá-la é este homem” (PONIATOWSKA, 2010, p. 8)¹⁸⁰. Mas são também livros, produtos que se desenvolvem no próprio tempo, e é o exercício da leitura algo delineado pelas correlações do leitor. Ao leitor

¹⁷⁸ Lo mismo que Brasseur, Kahlo y Covamibias antes que ella, las descripciones que liace Poniatowska sobre la vida del istmo han tenido un efecto mayúsculo en la vision que los extranjeros tienen acerca de la región, dada su fama intelectual y la influencia que ejerce sobre una gran porción del publico lector.

¹⁷⁹ aun así hemos escogido puntualizar las similitudes entre este tipo de discurso y el discurso colonial que lo precede, en el sentido de que ambos comparten una falta de atencion acerca del propio punto de vista indígena sobre el tema. En realidad, muy raramente las voces de las mujeres zapotecas han sido reproducidas directamente en los escritos feministas sobre el istmo (y casi nunca en los escritos sobre la region hechos por hombres) -tal vez porque lo que las mujeres del istmo pudieran decir contradeciría la idealizada noción de igualdad de género o matriarcado zapoteca que es moneda común en las descripciones que venimos analizando

¹⁸⁰ Es como si cada mujer naciera para un hombre. El que tiene que tocarla es ese hombre

de cada tempo há a chance de uma nova leitura. E mais: a cada novo leitor, há a soma de outros pontos. Talvez por isso em trabalhos mais recentes, como a já citada pesquisa de mestrado de Vázquez (2017) ou o artigo de Beatriz Beltrão (2015), temos discussões de gênero aprofundadas, não romantizadas, e com a presença das vozes dos Juchitecas.

Nesse sentido, ler imagem ou texto é, tal qual a criação de pensamento, um processo que nunca se esgota, e que ultrapassa barreiras de significação, pois ao entrarmos na produção de um imaginário não estamos partindo de um ponto em direção ao outro. Neste caminho podemos percorrer de múltiplas formas uma mesma letra, em um ir e vir, vir e ir – “esse caráter de semanticidade que está na base de todo símbolo e que faz com que a convergência se exerça sobretudo na materialidade de elementos semelhantes mais do que numa simples sintaxe” (DURAND, 2012, p. 43).

Em seu livro *Las Indomitas*, publicado em 2018, Poniatowska traz uma série de ensaios sobre mulheres que participaram ativamente da Revolução Mexicana. Ali temos, por exemplo, a história de Josefina Bórquez, que deu forma à protagonista Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesus mío*. No ensaio *Josefina Bórquez - Vida e morte de Jesusa*¹⁸¹, Elena narra sua convivência com a mulher de Oaxaca que vivia em um bairro pobre da Cidade do México, e se refere a ela com o nome usado no romance – “quando pensava nela pensava em Jesusa”¹⁸² (PONIATOWSKA, 2018, p. 31). Com ela manteve contato de 1964 até 1987, ano em que Jesusa faleceu, e seu texto narra a simplicidade, a fragilidade e as diferenças entre seus modos de vida. Mostra várias faces de Jesusa, que vive sozinha com seus animais e possui vários pés atrás quando se trata dos outros: “não seja estúpida, só você acredita nas pessoas, só você se ilude que as pessoas são boas”¹⁸³ (BÓRQUEZ Apud PONIATOWSKA, 2018, p.24). Da convivência entende que seus mundos se tocam só até certo ponto, “e nem minha vida atual nem a passada se ligam a Jesusa. Sigo sendo, antes de tudo, uma mulher em frente à sua máquina de escrever”¹⁸⁴ (PONIATOWSKA, 2018, p. 27). Se aqui temos o desejo de querer mostrar uma vida

¹⁸¹ JOSEFINA BÓRQUEZ -*Vida y muerte de Jesusa*. Ensaio publicado pela primeira vez em *Vuelta*, núm. 24, vol. 2, novembro de 1978, pp. 5-11, e compilado em *Luz y luna, las lunitas*, Era, México, 1994, pp. 37-75.

¹⁸² “cuando pensaba en ella pensaba en Jesusa”

¹⁸³ “No sea usted pendeja, solo usted cree de la gente, solo usted se ilusiona que la gente es buena”

¹⁸⁴ y ni mi vida actual ni la pasada tienen que ver con la de Jesusa. Seguí siendo, ante todo, una mujer frente a una máquina de escribir.

dessa outra, que se esconde em bairros, afastadas à grande imprensa ou às editoras, encontramos o estranhamento desse convívio e o controle com aquilo que essa outra quer. O que Jesusa queria? Por que intuímos que a outra quer ser contada como outra? Tal angústia exposta, cria cenas que podem ser sentidas, porque ao mostrar Jesusa, Elena também se mostra, desvela-se. Ao contrário de *El hombre del pinto dulce*, onde a narração, ainda que conhecedora de fatos históricos, parece a de uma narradora que vê cenas por sobre um binóculo. Afastadas. Onde *a sexualidade exacerbada* não mostra a hostilidade de ter o hímen rompido e exposto. Cenas fantásticas e ainda assim sem certas contradições próprias a mãos próximas. E, antes de tudo: a cada novo leitor a chance de outras palavras por sobre o texto.

4.1 UMA BREVE ANÁLISE SOBRE AS ESCOLHAS EDITORIAIS

O livro *Juchitán de las mujeres* é também resultado das relações que se fazem, e do modo como se escolhe desenhá-lo e dispor as fotografias: quais consequências surgem daí? Também não é sempre o mesmo, pois a cada vez que se alteram as formas, as dimensões e a maneira como as fotos são colocadas e em qual ordem, muda-se a percepção. Aqui, analisamos fotografias presentes na terceira edição da obra, publicada em 2010, bilíngue (com textos em espanhol e inglês), de 104 páginas, 120 fotografias e dimensões de 21,7 x 37,3 cm. E que foi criado a partir do trabalho conjunto de *RM, Editorial Calamus e Toluca Éditions*, e com apoio do *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Instituto nacional de Bellas Artes (INBAL) e Calamus Editorial*.

A primeira edição, todavia, data de 1989, e foi publicada pelo amigo Francisco no *Editoriales Toledo*, em que o próprio artista editava seus livros, principalmente de poesia. Esta edição foi a que consolidou o livro como um dos mais importantes de fotografia no México. A segunda edição acompanhou uma exposição no *J. Paul Getty Museum*, em Los Angeles.

A terceira e última edição do livro foi difundida pela *RM*, reconhecida editora de livros de arte da América Latina, principalmente em fotografia contemporânea, possuindo também um catálogo selecionado de clássicos da literatura latino-americana. O livro foi impresso no *Editorial RM*, com sede na Cidade do México e *RM Verlag*, localizada em Barcelona, Espanha. Companhia que, dentre seus mais de 400

títulos, tem artistas como Graciela Iturbide, Miyako Ishiuchi, Carlos Amorales, Manuel Álvarez Bravo, Martin Parr, Julio Cortázar e Daido Moriyama. O livro também foi impresso pelo *Editoriale Bortolazzi Stai srl*, em Verona, na Itália. Das relações no processo de criação, que desde sua imbricação esteve relacionada a Francisco Toledo, temos a continuidade no terceiro *Juchitán de las mujeres*, uma vez que o *Editorial Caluamus* foi fundado em 2006 e com obras publicadas junto ao *INBAL*, e continua focado na publicação de livros de poesia como *Aviso aos náufragos* do paranaense Paulo Leminski.

Com a presença da *Toluca Éditions*, somado às outras instituições citadas, temos escolhas que refletem a concepção de um livro de arte, ainda que parta do documental. Fundada em 2003, por Alexis Fabry e Olive Andreotti em um pensamento que une a colaboração do artista que usa a fotografia com os escritos e o design. O design do livro foi feito por Olivier Andreotti, que é designer gráfico e diretor artístico, e que já atuou em diferentes campos das publicações regulares, edições limitadas e sistemas de sinalização e design de exposições (incluindo a *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, the *Jeu de Paume*, the *Museum of Islamic Art in Doha*, p *Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, *Museo Universitario del Chopo* e *da Cidade do México*), e em projetos de marcas de luxo, como *Louis Vuitton* e *Van Cleef & Arpels*. Já Alexis Fabry, editor do livro, é curador de fotografia das coleções Leticia & Stanislas Poniatowski e Anna Gamazo de Abelló. Tendo sido curador de várias exposições, incluindo: *Urbes Mutantes* (*International Center of Photography*, Nova York, 2014), *Latin Fire* (*CentroCentro*, Madrid, 2015), *Daido Moriyama, Daido Tokyo* (*Fondation Cartier pour l'art contemporain*, Paris, 2016), *Transitions* (*Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 2016), e *Géométries Sud* (*Fondation Cartier pour l'art contemporain*, Paris, 2018).

A concepção de *Toluca Éditions* se baseia na produção de cópias limitadas dos livros de fotografia, e em um discurso de enaltecimento da marca: “em *Toluca Éditions*, é precisamente a qualidade escultural do design aplicado à produção de cada título que justifica a publicação de pequenas tiragens”¹⁸⁵ (*THE MASS*, 2019, n/p.), algo próprio ao mercado das artes e da moda, com que ambos os criadores se relacionam. E se a fotografia possui a característica de reprodução em suas criações, o acesso

¹⁸⁵ At *Toluca Éditions*, it is precisely the sculptural quality of the design applied to the production of each title that justifies the publication of small runs

aos livros é pensado para um número reduzido de pessoas com um pensamento de obra artística:

Principalmente, a singularidade das produções de Toluca reside em sua complexificação da temporalidade própria da fotografia. Cada fotografia possui a própria temporalidade, marcada inicialmente pelo momento em que é captada, e pelas referências semânticas da imagem, que são então moduladas por sua intersecção com um texto. Este conjunto, depois de adquirido por um colecionador, sofre um lento envelhecimento, protegido das intempéries, na sua caixa personalizada. Cada cópia das edições limitadas de Toluca é, portanto, uma cápsula do tempo (THE MASS, 2019, n/p.).¹⁸⁶

Desse modo, ao se fazer uma busca rápida no google com o nome *Juchitán de las mujeres - Graciela Iturbide*, é possível encontrar várias das fotografias presentes na obra. Mas nesse caso a ideia do conjunto, de imagens ordenadas em sequência em uma diagramação que as valoriza, e a potência de dez anos de trabalho com as palavras que se somam são perdidas. A potência dessa obra reside no livro de fotografia, o fotolivro, que será para poucos. Porque ser para poucos é cortar a reprodutibilidade, e cortar a reprodutibilidade é assinar exclusividade.

Não é a história de outros livros de fotografia que, no geral despertam mais interesse de quem já está na área: “são os próprios fotógrafos os que mais se empolgam com as novas publicações, são essencialmente eles que estouram seus orçamentos para comprar os livros dos amigos” (ENTLER, 2015, n/p.). Esta é uma citação que faz parte do texto *Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 3]: fotolivros* (2015), de Ronaldo Entler, em que o autor analisa brevemente o surgimento destes fotógrafos com trajetória iniciada no século XX, e cujo marco é a obra *Os Americanos* (1958), de Robert Frank. Nesse texto, Entler reflete a separação destes livros em relação a outros:

O termo parece ser parte de um esforço de demarcar, dentro da produção editorial ou artística, um espaço próprio da fotografia. O movimento do fotolivro – movimento não no sentido estético, mas de esforço conjunto – ajuda a dar visibilidade aos livros de fotografia, mas é sintoma da mesma coisa que nos faz, ainda hoje, pensar que há uma “história da arte” e uma

¹⁸⁶More fundamentally, the uniqueness of Toluca's productions resides in their complexification of the temporality proper to photography. Each photograph has its own temporality, marked initially by the moment at which it is captured, and by the semantic references of the image, which are then modulated by its intersection with a text. This ensemble, once it has been acquired by a collector, undergoes a slow aging process, protected from the elements, in its custom case. Every copy of Toluca's limited editions is therefore a time capsule. Fragmento extraído do site <http://themass.jp/en/1/2019/> da galeria japonesa de arte contemporânea *The Mass* e creditado como VOL. 28 • Daido Moriyama, Olivier Andreotti, Color, 2013 © Toluca Éditions

“história da fotografia”, uma “crítica de arte” e uma “crítica de fotografia”, “mostras de arte” e “mostras de fotografia”, “eventos de arte” e “eventos de fotografia”. Quando digo sintoma, quero dizer que isso não é necessariamente consciente. De um modo ou de outro, não vejo ganho nenhum em demarcar um lugar para o fotolivro face a grande inserção que o livro – o velho livro, que pode ser de literatura, de arte ou de fotografia – tem na nossa cultura. (ENTLER, 2015, n/p.)

Se nossos corpos são criadores de mídia e, se no jogo da criação de um corpo-artista ocorre uma rede de associações inesperada, por que as separações em categorias tão fechadas que petrificam? Se a palavra tem o potencial de gerar imagem mental em quem fotografa, e a fotografia pode influenciar a palavra de quem escreve, por qual razão reside o medo em criar um jogo de afetos, no choque entre ambas? Desse encontro em criações que são de naturezas distintas, mas que também podem se tocar, Ronaldo Entler propõem que os fotolivros estejam ao lado daquilo que entendemos por livro (esse do reino das palavras), e que em eventos de fotografia possamos encontrar obras de filosofia, literatura e artes.

Da costura entre palavra e texto em *Juchitán de las mujeres*, estão as traduções de *El hombre de pinto Dulce* por Cynthia Steele e Adriana Navarro para o inglês, e de *A Certain Juchitán for Graciela Iturbide*, por Christopher van Ginhoven, para o espanhol e para o inglês. *Um certo Juchitán para Graciela Iturbide* é o texto de prólogo do escritor mexicano Mario Bellatín, inserido nesta terceira edição, e revela outra escolha atenta, uma vez que ele possui uma escrita fronteira entre fotografia e literatura. Da trajetória que se ordena enquanto biografia reguladora, temos um Mario que nasceu em 1960, na Cidade do México, e aos quatro anos se muda para o Peru junto com seus pais, que tinham origem nesse país. Estudou em Lima, capital do Peru: dois anos de Teologia e depois se formou em Comunicação na Universidade de Lima. *Mujeres de sal*, seu primeiro livro, é publicado no ano de 1986. Um ano depois iria para Cuba para estudar Roteiro Cinematográfico na Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños. Após essa formação, volta ao Peru e publica várias obras, permanecendo lá até 1995. Então regressa ao México, país onde ainda hoje reside, sendo diretor da Área de Literatura e Humanidades da Universidade do Claustro de Sor Juana e Membro do Sistema Nacional de Criadores do México, de

1999 a 2005. Lançou mais de 30 obras, com destaque para o *Salão de Beleza* de 1994, traduzido para mais de 18 idiomas.¹⁸⁷

A Escola Dinâmica de Escritores foi fundada por Bellatin e busca uma criação que se faz na dança com as demais artes: uma escrita fronteiriça, onde aquilo que seria de outra natureza se transforma em literatura e vice-versa – “na Escola de Bellatin as fronteiras estão abolidas” (BRIZUELA, 2014, p. 6). No livro *Depois da fotografia - uma literatura fora de si* (2014), a autora Natalia Brizuela aponta que este apagamento, este romper muros de uma linguagem de arte que se imbrica em outra, começou a ocorrer de modo mais efetivo e generalizado com as vanguardas históricas na segunda metade do século XX, “onde já não há continuidade nas coisas e as palavras que as designam” (BRIZUELA, 2014, p. 6). E, ao tornar como objeto de estudo a forma como uma arte se banha da outra (ainda que a autora aponte o risco de sistematização), se encaminha para a *estética* – “esse campo do sensível em que já não há artes diferenciadas claramente, mas tão somente arte.” (BRIZUELA, 2014, p. 6). E para criações que, por assim dizer, *sejam em si*:

Na busca de características narrativas das outras artes, Bellatin levou sua produção literária para essa fronteira ou limite onde as distinções entre meios e artes se apagam: o cinema, a música, a performance, a fotografia, e também, sempre, “a prosa da vida”. De todos eles, a fotografia ocupa um lugar central, diríamos até chave, já que parece ser o meio privilegiado para a passagem ao que não é. Agente ou intermediário, na obra de Bellatin a fotografia é o veículo do deslocamento, é o que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência e pela indiferenciação, é o meio que leva a literatura para fora de si, para fora de seu próprio meio. Isto é evidente no mais visível: a inclusão de fotografias em muitos de seus livros, como, por exemplo, em *Perros héroes*, *Los fantasmas del masajista*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* e *Demerol* (BRIZUELA, p. 6, 2014)

Abra a capa dura do livro e seja um leitor que segue páginas no intuito da edição: no prólogo de Mario Bellatin está a síntese de um trabalho de fotografia, de arte, ou qualquer coisa que se faça nessa vida, recortes. Desde as escolhas simples, como optar entre isso ou aquilo no cardápio, até as mais drásticas como romper relações longas. *Um certo Juchitán para Graciela Iturbide*. Não a Juchitán de quem é

¹⁸⁷ Dentre os vários prêmios que recebeu estão: “ter sido finalista do premio Médicis em 2000, por melhor novela estrangeira publicada na França; o premio Xavier Villaurrutia, em 2000 por sua novela “Flores”; a prestigiada Bolsa Guggenheim em 2002; e o premio Mazatlán de Literatura de 2008 por sua novela “El gran vidrio”. Foi diretor da Escola Dinâmica de Escritores da Cidade do México, que, criada em 2001, propôs um método de preparação literária alternativo aos espaços acadêmicos e aos ateliês tradicionais” (BIOGRAFIA, 2018, não p.).

zapoteca. Não a Juchitán que o turista irá encontrar ao percorrer suas ruas. Não a Juchitán de Zobeida. Não a Juchitán dos olhos das iguanas. Porque Juchitán não existe. Ou só pode existir em seus múltiplos olhares. Que às vezes se encontram, outras tantas não. Ao propor *Um certo*, talvez diga que a cada página são os olhos de Graciela, e talvez por consequência afirme que *O homem de pinto doce* é a narrativa de Elena. Mas, se são as pupilas da fotógrafa, se é o que viu, o livro é também antes de tudo um produto das escolhas sobre o que se decidiu mostrar e como se optou por contar a partir da seleção daquilo que se viu. Um ordenamento de sensações que produz imaginário por aquilo que se vê entre aquilo que se delimita por uma *foto*, e aquilo que se dá ao escolher determinada fotografia ao lado de outra. Quando Alexis Fabry, Olive Andreotti e Graciela Iturbide optaram por colocar a imagem da mulher que nos fita com força intitulada de *Juchitán* ao lado de *Los gallos*, gritam o poder dessas mulheres. Ao deixar o retrato vertical de *Nuestra señoras de las iguanas* na página direita em tamanho grande, com a ausência de outra fotografia, gritam sua importância: “*olhem para esta imagem*”. Mesma técnica utilizada na fotografia do menino que parece prestes a beijar a cobra, ocupando em tamanho grande duas páginas, gritando a pergunta: “*é pecado?*”. As escolhas estão ainda na ausência de legendas, e na natureza da imagem que ultrapassa o discurso da palavra: percebemos escolhas cuidadosamente pensadas, que em sua sequencialidade potencializam cada fotografia, produzem novos discursos, novas relações. E, dada a sua natureza de livro, pode ser revisitado, tocado, dissecado, nos intervalos de tempo que o leitor queira, diferente da exposição que é pública, que é feita para mais de uma pessoa olhar de uma vez. No livro, o fitar das fotografias dá um tom de intimidade, personalização e, quem sabe, dá maior possibilidade da criação de novos imaginários, nos novos “*folheares*”.

Das escolhas dos imaginários que se querem formar pelas mãos que traçaram o livro, e por aqueles que criam pose nas fotografias, estão outros que não se tem o controle, e o não é o choque desses corpos mídias-produtores de novas miradas. Nas palavras de Mario temos mãos que cavam mundos entre aquilo que foi e aquilo que se inventa, e desse imbricamento uma nova coisa: “os sonhos mais intensos e claros ocorrem quando a pessoa dorme de dia. Depois de ter passado a noite em sono

profundo, talvez precise do dia para dormir, não para recuperar as energias, mas para outra vez se deter nos sonhos”¹⁸⁸ (BELLATIN, 2010, p.100).

Dessa coisa, dessas palavras que geram estranhamento, reside a própria potência da criação fotográfica que pode mostrar uma cena, material, e mostrar ao leitor da imagem outras camadas que nem sempre podem ser descritas. Naquilo que extrapola, o escritor recai nas relações. Da fotografia enquanto corpo, da angústia, da depressão, das cobranças inerentes ao gesto de criação, à inversão da pretensa racionalidade enquanto norte: “[...] e se comprova que o sujeito que sonha não passa por nenhum período de mal-estar, ao contrário, a constelação lhe serve, para reafirmar-se nesse estado de suposto bem-estar que a realidade não pode lhe dar”¹⁸⁹ (BELLATIN, 2010, p.100).

Desse corpo fotógrafa que é *sujeito sonhado* (BELLATIN, 2010, p.100), e que também se molda a fotografia que se dá sem câmera. Fotografar sem câmera é entender que a sutileza de certas cenas se dá pelas relações. E que para se chegar no estético na maioria das vezes, salvo deslizos, as mãos colocam o filme do ético: é assim que se olha por essa lente invisível. “Tirar fotos sem a necessidade do obturador” (BELLATIN, 2010, p.100) é também lidar com as imagens que povoam esse corpo antes da materialização da fotografia.

O angustiar de querer determinadas fotografias, mas lidar com os limites daquilo que esse outro também quer: no texto de Mário temos um estranhar entre as confusões e indecisões que pairam no exercício de criação. Graciela deseja mostrar a mulher da casa que está em uma atividade cotidiana: “visualiza-a sentada e nua em um banheiro enquanto joga em si mesma um jato de água. Está tomando banho”¹⁹⁰ (BELLATIN, 2010, p.100), mas as filhas da mulher a dizem que melhor seria uma foto da mãe em frente à máquina de lavar roupas automática, e que recentemente foi adquirida, *El baño* [Fig.46], não se materializa, então a fotografia imaginária é levada para outro pavilhão:

¹⁸⁸ Los sueños más intensos y claros son los que ocurren cuando la persona duerme de día. Después de haber pasado la noche profundamente dormido, tal vez se necesite del día igualmente para dormir, no para recuperar energías sino exclusivamente para soñar.

¹⁸⁹ ... y se comprueba que el sujeto que sueña no pasa por ningún período de malestar, al contrario, la constelación le sirve, para reafirmarse en ese estado de supuesto bienestar que la realidad no le puede otorgar.

¹⁹⁰ La visualiza sentada y desnuda sobre un excusado mientras se arroja a sí misma un chorro de agua sobre la cabeza. Se está bañando-se.

Figura 46: *El Baño* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: graciela.iturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986.

Nesse instante, a fotógrafa olha pela janela do pavilhão e pede que a foto não seja retocada. Em seguida, caminha por um campo ao ar livre, que existe no meio da casa, e chega ao outro pavilhão, onde encontra a mãe em frente a uma velha máquina de escrever. A fotógrafa não entende como, com tal dispositivo, a senhora da casa pode ter corrigido uma foto imaginária. Porém, a senhora da casa já passou pelas sessões corrigidas da imagem, mas apesar do trabalho - aparentemente meticuloso - não é uma cópia impecável (BELLATIN, 2010, p. 101)¹⁹¹.

¹⁹¹ La fotógrafa se asoma en ese instante por la ventana del pabellón y pide que no retoquen la foto. Camina luego por un terreno de aire libre, que existe en la mitad de la casa, y llega al otro pabellón, donde encuentra a la madre frente a una vetusta máquina de escribir. La fotógrafa no entiende cómo con un aparato semejante se puede recomponer a una foto imaginaria. Sin embargo, la señora de la

Ao levantar a imagem contra a luz, percebe um Daguerreótipo¹⁹² que parece ter sido projetado por Niépce,¹⁹³ mas a mulher afirma que na verdade são desenhos feitos pelas meninas da casa. Da narrativa parece transbordar que toda fotografia é também aquilo que não se vê, imaginários que somam: se na imagem a fotógrafa atrela a própria criação aos primórdios da fotografia, para a mulher o seu corpo se conecta ao das próprias filhas. Porque são fotografias camadas por sobre camadas: e a materialidade se dá por como se constroem as relações entre o corpo-fotógrafa e o corpo da fotografada. É também ao olhar *El baño* outra vez, depois do texto, que no choque entre palavra e imagem se derivam outras relações. Era desta cena que Mario versou? Essa mulher, que remenda fotos com uma máquina de escrever, permite-nos fitar a mesma fotografia analisada no segundo capítulo desta dissertação? Não nos disseram que uma vez capturada a imagem era a mesma para sempre? Mas como igual se não somos nós os mesmos de ontem?

Desse movimento, na busca por agarrar partículas de ar, Graciela olha aos céus: como se movem os pássaros? Quem flana por entre as nuvens guarda o segredo da morte? Dessa relação com os seres de pena e asa, Mario aborda aquilo que não se vê, quando se acostuma a olhar sem olhos:

Enquanto o pássaro se move, o jovem diz que se trata do pássaro que guarda seus ovos debaixo da asa. Aquele que os choca enquanto caminha. Quando o jovem fala, o pássaro se refugia em um canto do pavilhão, que serve de covil. O jovem continua dizendo que apesar de ser um pássaro único, os pesquisadores o ignoram. Além do mais, mesmo os comerciantes nunca o colocam à venda. Por fim, ele diz que seu maior infortúnio não é carregar os ovos sob as asas, mas sim a presença de dentes no bico. Crescem de forma constante e causam graves sofrimentos quando aparecem cáries que sempre

casa ha pasado ya en limpio las sesiones corregidas de la imagen, pero a pesar del trabajo- en apariencia minucioso- no se trata de una copia impecable.

¹⁹² Processo fotográfico desenvolvido por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) no ano de 1839. O daguerreótipo ajudou a popularizar a fotografia, uma vez que seu método de gerar uma imagem única e positiva, formada diretamente por sobre a placa de cobre (revestida com prata), que após ser exposta na câmera escura conseguia gerar uma imagem que se fixava com qualidade, permitiu uma imagem de qualidade nos detalhes: uma vez que se formava por sobre a prata. Contudo, não permitia cópias, e o tempo de exposição era muito longo.

¹⁹³ Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) nascido em Chalon-sur-Saone na França é considerado um dos criadores da fotografia. Por meio do método heliográfico, realizou o que é considerada a primeira fotografia Vista da Janela em Le Gras, de 1822, com uma placa de vidro, liga de cobre e estanho-chumbo, para que a imagem se formasse, o substrato ficou exposto em uma câmera obscura por mais de oitos horas. Mas a única imagem que sobrevive do método é uma de 1826 que mostra da janela partes de construções dos vizinhos em sua propriedade em Le Gras.

acabam atacando. Eles sofrem tanto que nesses momentos até a morte pode ocorrer repentinamente (BELLATIN, 2010, p.101).¹⁹⁴

Mas, da ave com dentes que contraria Darwin e as distinções entre mamíferos e seres de pena, o próprio investigador, ao pedir uma fotografia daqueles dentes, que brilham como os de Berenice no conto de Edgar Allan Poe, faz brilhar senão outra coisa: “parece desejar submeter ao pássaro a uma sessão de radiografia”¹⁹⁵ (BELLATIN, 2010, p. 101). Ele quer ser possuidor daquilo, ter as penas azuis celestes e brancas. E por querer ter também não vê. A câmera não está ali e a fotografia não se faz. É que há certas cenas que, ainda que existam, não podem se materializar em fotografia, não é sobre isso. É ver o que não está ali. Entender que por sobre cada bater de pálpebras sempre há algo que escorre ao humano. E é nesse ser que caminha com dificuldade, com ovos, que está algo dos percalços de ver nos céus a promessa daquilo que nem se sabe:

a asa e o pássaro opõem-se à teriomorfia temporal, provocando os sonhos da rapidez, da ubiqüidade e do levantar vôo contra a fuga desgastante do tempo, a verticalidade definitiva e masculina contradizendo e dominando a negra e temporal feminilidade; a elevação é a antítese da queda, enquanto a luz solar era a antítese da água triste e da tenebrosa cegueira dos laços do devir (DURAND, 2012, p. 180).

¹⁹⁴ Mientras el ave se mueve, el joven dice que se trata del pájaro que guarda sus huevos debajo del ala. La que los empolla mientras camina. Cuando el joven habla, el ave se refugia en una esquina del pabellón, que le sirve de guarida. El joven continúa relatando que a pesar ser un ave única, los investigadores no le hacen el menor caso. Es más, ni siquiera los comerciantes la ofrecen nunca en venta. Finalmente dice que su mayor desgracia no es llevar los huevos bajo las alas, sino la presencia de dientes en el pico. Les crecen de forma constante, y les causan graves sufrimientos cuando surgen las caries que siempre terminan por atacar. Padecen tanto, que en estos momentos incluso puede sobrevenir de súbito la muerte.

¹⁹⁵ Parece desear someter al pájaro a una suerte de sesión de radiografía

Figura 47: *Pájaros 1* (Graciela Iturbide, 1988)



Fonte: graciela.iturbide.org, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1988.

Em *Pajaros 1*, [Fig.47], de 1988, a mulher com uma silhueta negra, que remete à própria ideia da morte, contrapõe-se aos pássaros. Ao mesmo tempo, será que é ela a temporalidade, a mão que carrega os galhos e os junta aos outros, no que se seria uma mortalha? São seus pés rentes ao chão que irão se conectar às construções irregulares brancas, que somadas ao céu branco se contrastam aos pontos pretos no céu, naqueles que se opõem ao próprio tempo. Naqueles que brincam com a morte. Em uma criação que se liga “a seu inevitável poder de desnaturalização, de estranhamento - toda fotografia é o descontextualizado aparecimento de algo” (BRIZUELA, 2014, p. 39). Em imagens que se percorrem e podem brincar de outros significados ao se conectarem a outras estruturas narrativas, como quando essa mesma fotografia é inserida em seu outro livro, *Pájaros* (2002)¹⁹⁶.

Os olhos de Graciela passaram a ver morte depois da perda da filha de seis anos, pouco antes de ir para Juchitán, o que a fez ir até cemitérios para fotografar a dor dos outros, que ainda que parecida nunca soa agigantada como a nossa. Mas um dia seu corpo encontra na entrada de um panteón o cadáver de um homem. Seu rosto era comido por pássaros. O corpo permanecia vestido. Não havia túmulo. As mãos dela dispararam. Dispararam com a câmera. Na fotografia revelada os pássaros voam em sua ambiguidade – “e ela os vê às vezes como mensageiros da morte, às vezes como guardiães”¹⁹⁷ (ARAZIM, 2018, n/p.). Neste instante, ela entendeu que não tinha resolvido internamente a morte da sua filha: “ali senti que a morte me disse: “hega”¹⁹⁸ (PLANAS, 2017, n/p.). E, se fotografa aquilo que versa sobre a vida que pronto se evapora, é por outros símbolos como, em procissões ou nos próprios pássaros. Daquilo que as palavras não são capazes de converter em verbo, os dedos de Graciela dispararam. Porque há no registrar um certo controle. Um vínculo, dessa vez entre câmera e fotógrafa.

¹⁹⁶ Publicado em 2002, *Pájaros* mostra uma série de fotografias desses animais que são transportados para além de sua corporalidade: podem ser transitórios, religiosos, sujos, mortos, artificiais e convidam para outros voos interpretativos.

¹⁹⁷ She sees them sometimes as messengers of death, sometimes as guardians.

¹⁹⁸ "Allí sentí que la muerte me dijo: "Basta".

Figura 48: *Jueves Santo* (Graciela Iturbide, 1986)



Fonte: Google Arts & Culture, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986

Na escolha da capa do livro da terceira edição *Jueves Santo*, [Fig.48], de 1986, parece pulsar uma decisão que é mais de Graciela. A quinta-feira santa é a agonia que se repete todos os anos, naqueles que creem em uma história contada e recontada, do sonho humano de ter no corpo o domínio sobre a própria imortalidade. Mas a eterna espera do um dia antes da ascensão, de um cristo que sobe aos céus ou aos seus, não se concretiza em Graciela: “Eu não acredito em nada”¹⁹⁹ (ITURBIDE In: ARAZIM, 2018, n/p.). Então, talvez, a dor seja como um soco no estômago que surge de todas as direções, e por quê? Por que não podem os *angelitos* ascender aos céus? Por que não constroem casas para eles, assim como essas inventadas para os pássaros?

É o que já nos deixara entrever a ascese catártica da ascensão alada e a propensão do pássaro em transmutar-se em anjo, e é o que vai ser confirmado pelo estudo dos processos de separação, dos distingo classificadores e hierarquizantes, cujo esquema está na raiz dos rituais de

¹⁹⁹ I do not believe in anything.

purificação e dos rudimentos de classificação gramatical e lógica (DURAND, 2012, p. 158).

Há cicatrizes que são minúsculas e quase indolores, como a da mão direita da mãe. Pequenas e ainda assim ali, materializadas, cravadas. Como uma unha que começa a se encravar. As mãos seguram um corpo pequeno que pende naquilo que chamam a inocência da infância, e um véu com formas circulares e estampa separam o rosto das coisas desse mundo. Olhos fechados e boca entreaberta. Seria a menina ou o menino um desses que, como Mário disse, sonham de dia? E se depois desse instante as pálpebras se abriram? E o *corpo adulto* abraçou o *corpo criança*? Importa? Não nos disseram que amanhã é Sexta-Feira Santa?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia *Nuestra Señora de las iguanas*, de 1979, com uma mulher que fita os céus, adornada por seu manto de répteis, difere-se das tantas outras que a antecedem historicamente, tiradas em expedições fotográficas realizadas no século XIX no México. Ela não mostra povos originários vistos como objetos a serem anotados, registrados e decodificados. Ela não se decifra, mas gera, antes de tudo, dúvida e inquietação: quem é? Quem são essas mulheres que aparecem nas 120 fotografias das 104 páginas do livro *Juchitán de las mujeres*?

Caminhar pela sequência de fotografias é como se enredar em um emaranhado de perguntas, e a ausência de legendas convida o leitor com ainda mais força a enxergar as próprias mulheres, e quem sabe a se perguntar o que são de fato mulheres? O estranhamento do recorte, em função da não equidade de gênero entre os fotografados, reforça-nos o seguinte: no livro de Iturbide vemos muito mais seres descritos como femininos do que como masculinos, mas e se fosse o contrário, notaríamos? Perceberíamos que se ausentam mulheres? Percebemos isso em outras formas de reprodução imagética? Como nos provoca Mitchell (2015), devemos nos perguntar: sentimos, de fato, as ausências? Vemos a *não imagem* das mulheres, pessoas pretas, indígenas e Magnólias nas instituições de poder?

Dessa inquietação de fotografias que partem do que seria o documental, surge a necessidade de se refletir: como se dá o fazer fotográfico com esse outro? Como pensar para além do resultado estético, e não se esquecer da alteridade no processo? O Documentário de Vínculo é uma busca por responder e gerar questionamentos por sobre inquietações, e ao estabelecer um processo de criação que parte da sutileza da relação com suas fotografadas, do convívio, do habitar por um longo período este espaço, Graciela Iturbide influencia e é influenciada.

Analisar as imagens presentes em *Juchitán de las mujeres* é entender que fotografias são recortes, objetos de criação que, embora possam ser *vestígios do real* (DUBOIS, 1993), ultrapassam sua materialidade e são produtoras de imaginário (DURAND, 2012). Tal imaginário se manifesta nos corpos, que são geradores de conhecimento e significações. Costumamos, ao citar uma foto, versar sobre os olhos, mas também estão ali a mão que apoia a lente, o dedo que aperta o disparador, os pés apoiados no chão, o *corpomídia* descrito por Greiner e Katz (2005), criador de

imagens, e também produto dessas relações e do tempo socialmente construído (ELIAS, 1998) no contexto desse espaço. Se Graciela cruza, ao acaso, com Magnólia em uma cantina, e a pedido desta deslocam-se a um ambiente privado, onde essa, ao ser fotografada, de certo modo se despe com os vestidos que coloca, por se mostrar como gostaria, com as roupas que se identificava, a fotografia da *muxe* é a materialização de outras: outras Magnólias de Juchitán em um contexto de identidade de gênero específico a Juchitán. Assim como em *El rapto* a adolescente deitada na cama é única, em um instante que existiu, mas também é tantas outras que tiveram a virgindade roubada (ou não) pelos dedos dos que seriam seus futuros maridos, como um símbolo de sua pureza.

São fotografias que registram a não neutralidade e performatividade (BUTLER, 1990) dos corpos em um Documentário de Vínculo, que também se povoa de um imaginário moldado nas construções de gênero, e por construções simbólicas que são costuradas em identidades não fixas (WOODWARD, 2014). Construções que a todo instante se delineiam: iguanas e lagartos e também animais que não aparecem (nas fotografias), como o coelho e o coiote, são imagens potentes, vivenciadas na sua corporeidade geográfica e nas lendas passadas oralmente pelos *binizzá*. Essa potência anterior, bem como o próprio contexto político de exaltação às origens étnicas – que se pintam nas mantas, nos quadros e desenhos do amigo Francisco Toledo, e em textos de artistas e intelectuais na revista *Guchachi´ reza- Iguana rajada* – irão influenciar diretamente a criação de Graciela. Porque, se uma imagem pode soar fixa, ela se movimenta em todos os entres, questionamentos, e contextos que a fizeram existir, e é também a soma da *não imagem*. E, se imagina, e é porvir, no seu múltiplo de probabilidades de significações e imaginários, aos moldes da independência da obra, é nova a cada corpo e partícula de membrana que se detém nela. E, também essa fotografia é outra, quando em sua rede de inesgotáveis significações, a cada vez que é posta e ordenada na sequencialidade com outros pares. Afinal, se o Documentário de Vínculo se produz na alteridade do corpo-artista com outros corpos, o que chega ao leitor ultrapassa a Juchitán que Graciela viu, porque é também produto daquilo que ela *quer mostrar*.

O entendimento de cada novo olhar se movimenta por como é diagramada essa relação, e como será o próprio vínculo interpretado e amarrado pelas informações que lhe chegam. Senão, não há a presença de legendas, aos moldes informativos de

identificação que poderia nos sugerir, em *Limpia de los pollos*, algo como: "essas mulheres estão matando galinhas porque esse é um ritual comum nas festas de casamento em Juchitán". Mas a palavra não está ausente, ela antecipa a narrativa visual com o prólogo do escritor Mario Bellatin, *Um certo Juchitán de Graciela Iturbide*, acrescentado à terceira edição do livro. E sugere, no entre que se molda entre léxico e visual, a fronteira, o imaginário que se forma, em que uma fotografia são camadas por sobre camadas, a junção de outras cenas que não estão ali. E, no corpo atento, no corpo-artista de Graciela, a sensibilidade de se relacionar com o pássaro que anda com ovos debaixo dos braços, sem os expor. No pensar ético, a câmera, por mais tentadora que seja a cena, é guardada. Ela não tira suas penas. Ademais, a palavra se finaliza no ensaio *El hombre del pinto Dulce*, de Elena Poniatowska, com mulheres fortes e grandiosas, que agem conforme as próprias escolhas e parecem não sofrer com as opressões de gênero, que assim como outras territorialidades do México também estão presentes em Juchitán. Se, por assim dizer, há um *equivoco* por parte da escritora, é que não deveríamos considerar, nas narrativas, construções que também se moldam a seu tempo? E não há uma certa utopia em algo que se escorre em conta gotas em certo fundo histórico? Não temos daí, do que não se encaixa, a potencialidade de se discutir sobre?

Entre uma fotografia e outra, em suas conseqüências, no comportamento de um *corpo-imagem* que se converte em registro e transparece acolhimento e cumplicidade, foi que surgiu, a partir da análise de Juchitán de las mujeres, a necessidade de se refletir o papel do Vínculo em uma fotografia. As relações não são tessituras firmes, elas se aproximam e depois se escorregam. Não são contratos fixos. Pensar uma imagem que se opera entre trocas é vagar no regime de incertezas. É assumir mais perguntas do que respostas, porque não são os afetos da ordem de uma só direção. O Documentário de Vínculo é o entendimento de um fazer fotográfico que ultrapassa a materialização da imagem e opera em um *continuum*. De fato, conforme já mencionado, há o poder de escolha de Graciela sobre qual enquadramento escolher, e sobre quais serão as fotografias que os leitores serão convidados a ler, contudo, a existência de todo esse processo operou na troca entre o corpo-artista e os corpos dessas outras que também operaram, em dados momentos, como criadoras, sugerindo em poses os próprios desejos.

Quem sabe, na sequencialidade de fotografias surgidas em anos de trabalho, em uma imersão aprofundada, mas que a um só tempo não se apresenta em um pacto de uma *estética do real*, comum à ideia formulada sobre o que *deveria ser* este gênero fotográfico, reside o incômodo e críticas que interpretam as fotografias como exóticas, por justamente se assumirem enquanto criação e não pretenderem contar uma história moldada no contrato de uma *visualidade* que se opera neste tal real. Nesse sentido, o termo empregado reflete um pensamento fotográfico que parte de uma materialidade (característica intrínseca ao exercício de captura de imagens com a câmera, como usualmente conhecemos), e que também se assume enquanto descolamento, dissenso: um interespaço operante nos recortes questionadores do tempo/espaço em que estamos inseridos. Como consequência temos um pensar a imagem enquanto movimento, tanto dos corpos que estão inseridos no cenário de criação, quanto da fluidez do discurso, que na formulação contínua das identidades rearranja o olhar por sobre um enquadramento, por sobre um substrato que é imaginário (LOMBARDI, 2007). Sacada por entre o bater de pálpebras dos anos que transcorrem uma nova câmara, e faz fotos por sobre fotos.

Esse encontro do sutil, das conversas, silêncios e estranhamentos próprios das relações não se restringe à fotografia de Graciela Iturbide. Ele também está, por exemplo, na fotografia da amiga (também mexicana) Maya Goded, em que há o exercício de criar vínculos com as prostitutas presentes em *Plaza de la Soledad*, e mostrar nessas mulheres um *nós*: mostrar que elas são intrinsecamente humanas, com seus sonhos e anseios por entre as esperas, na cama, local de trabalho, do próximo cliente, até porque o transcorrer de relógios e a repetição desses corpos como objetos sexuais não cabe mais, não questiona e nem acrescenta. Porque é também aquela que é fotografada uma portadora de mensagem, criadora de discurso, e se o estético possui a potência de quem sabe ser dissenso, ele está no *corpo-imagem* que desenha por sobre a luz a chance de ser dúvida, de ser voz, para além da própria estetização intrínseca ao *corpo-artista*. No sul da América, no trabalho da argentina Adriana Lestido (1955), outra vez, a potência desse olhar por sobre as relações aparece nas séries *Mães adolescentes* (1988-1990), *Mulheres presas* (1991-1993) e *Mães e filhas* (1995-1999). Nelas se trabalham dúvidas e reflexões que as perguntas: como se mostrar conexões familiares entre sorrisos e incertezas? Como se operam as ausências daqueles que não estão? É, outra vez, a *não imagem*, dessa vez dos

pais suturados entre respingos aos mais de 40 mil mortos na Ditadura Argentina: uma dolorosa potência narrativa. Aqui, ao se versar sobre a potência de um Documentário de Vínculo e novas formas de realizar visualidades, entramos em variáveis que se multiplicaram e não se esgotam, como nas relações desenvolvidas pela artista e fotógrafa brasileira Valda Nogueira (1985-2019), a qual entendia os fotografados como também autores da imagem. Nogueira produziu registros documentais e humanistas como a série *Povos tradicionais*, na qual usava a fotografia como modo de contar e tornar visíveis as histórias dessas populações que, ainda que constituam um quarto da população brasileira, foram historicamente silenciados, os registrando por diversos estados brasileiros. Já em *Apanhadores de flores*, a artista registrou visualmente as histórias de comunidades rurais da Serra do Espinhaço, em Minas Gerais, onde a colheita de flores é a principal fonte de renda. A busca por relações aprofundadas e por narrativas usualmente *não vistas* guiou as lentes de Valda, e em sua breve trajetória, interrompida, como em Barthes, por um atropelamento, temos vislumbres de uma fotografia em que ético e estético pulsam em diálogo, como veia e artéria.

Na incerteza de processos de criação que só podem ser discutidos pela sua existência, por riscos, pelo que seca e pelo que molha, é que talvez, na fotografia de *Nuestra Señora de las iguanas*, tenhamos de modo mais explícito uma resposta: sim, é possível mencionar o Documentário de Vínculo nos corpos. Ao correr solta e se multiplicar em variadas formas, influencia imaginários e novas produções de sentido: da artista que pinta o mural, da *muxe* que se fantasia dessa outra, de Graciela que busca criar por sobre a fotografia um outro livro. Em interconexões corporais que não se esgotam na análise de um recorte do plano da palavra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A COROAÇÃO da princesa do povo Elena Poniatowska. **Jornal Sapo**, 19 nov. 2013. Disponível em: <<https://online.sapo.pt/artigo/353647/premio-cervantes-a-coroacao-da-princesa-do-povo-elena-poniatowska-?seccao=isAdmin>> Acesso em jan. 2021

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó-SC: Argos, 2009.

ALCÁNTARA, Benjamín. **Paradojas en la representación documental: el trabajo de Maya Goded**. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 2012.

ALLOA, Emmanuel Alloa. Entre a transparência e a opacidade- o que a imagem dá a pensar. In: _____. **Pensar a imagem**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ÁLVAREZ BRAVO, Manuel. "El Arte Negro." In: **Manuel Álvarez Bravo: fotografías, 16-17**. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art - a digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston. Mexico City: Sociedad de Arte Moderno, 1945

ARLINDO, Machado. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARNAL, Ariel. **Atila de tinta y plata: Fotografía del Zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915**. Córdoba, México, D. F: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

ASOKAN, Ratik. Critical Eye: Charting the Inner Landscape. **Art in America**, jun 1. 2019. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/critical-eye-charting-the-inner-landscape-63636/>> Acesso em: 29 jul. 201

ASSOULINE, Pierre. **Cartier- Bresson: o olhar do século**. São Paulo: L&PM, 2013.

AUMONT, Jacques. Formas do tempo, ou as intermitências do olho. In: **O olho interminável (cinema e pintura)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (1989), pp. 79-108.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. **Revista Zum**, 17, 29 out. 2019, Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>> Acesso em jun. 2021.

BARBOSA, Luanna. *Muxes*: entre localidade e globalidade, transgeneridade em Juchitán, Istmo de Tehuantepec. **Revista Mandrágora**. Universidade Metodista de São Paulo, n. 2, v.22. p. 5-30, 2016.

BARR, Olaya. Entrevista a la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide (n.1942). Disponível em: <https://esferasnyu.wordpress.com/past-issues/issue_one/practice-1/entrevista-a-la-fotografa-mexicana-gabriela-iturbide-n-1942/#_ftnref2> Acesso em jul. 2019.

BARTHÉS, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. _____. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990A.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica (1961). In: **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990B.

BEAUREGARDE, Luis Pablo. **México se despede de Francisco Toledo**, o artista do mundo fantástico. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/06/cultura/1567736716_369213.html> Acesso em jul. 2020.

BELTRAO, Beatriz. Cuerpos en traducción. Notas de investigación en Juchitán de Zaragoza. In: **Cultura política, género y movimientos sociales**: una mirada desde las ciencias sociales. La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, México: Pandora Impresores, 2015, p.267-294.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. Animais como metáforas. In: **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, n.1.332. Set./ Out, 2010.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BINFORD, Leigh. Graciela Iturbide: Normalizing Juchitán. In: **History of Photography** Londres: Editora Routledge, 1996.

BIOGRAFIA. **Festival Internacional de Arte e Cultura José Luiz Kinceler**. Disponível em: <https://www.udesc.br/ceart/fik/convidadosinternacionais/mario_bellatin> Acesso em jan. 2021.

BÍOGRAFIA. **Fundación Elena Poniatowska Amor A.C.** Disponível em: <<https://www.fundacionelenaponiatowska.org/biografia.html>>. Acesso em jan. 2021.

BOTTON, Viviane Bagiotto. *Muxes*: gênero e subjetivação, entre a tradição e as novidades. **Revista Ecopolítica**, São Paulo, n. 17, p. 19-32. jan./abr. 2017.

BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e teatralidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, Howard; GREEN, Susanne. Historia de las presentaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**. Universidad de Colima Colima, México.v. V, n. 9, p. 89-112, jun. 1999.

CAMPBELL, Howard. La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el istmo de Tehuantepec. **Revista Mexicana de Sociología**, Visiones de México, Universidad Nacional Autónoma de México, v. 51, n. 2, p. 247-263. abr./jun.1989.

CANAL 22 (Estação de TV). **En los ojos de Graciela Iturbide**, 20 dez. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4DnQKVr_NMQ> Acesso em jul. 2021.

CÁRDENAS, Marisol. La semiosfera del imaginario. Una ecología de metáforas en la frontera estética ritual de Oaxaca. **Entretextos** - Revista Electrónica de Estudios Semióticos de la Cultura. Universidad de Granada, p. 46-81, n. 17-18. 2011.

CHACA, Roselia. **'Gue'la' Be'ñe', el último santuario del lagarto**. 04 jan. de 2017. Disponível em: <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2017/01/4/guela-bene-el-ultimo-santuario-del-lagarto>> Acesso em jan. 2021.

CHADWICK, Whitney. História da arte e artista mulher. In: **Women, art and Society**. 4º edição. Trad. Lígia Azevedo. Londres: Thames & Hudson, 2007, p.17-42.

DE LA CRUZ, Michelle G. **Revisiting Juchitán**: Witnessing an Indigenous Mexico Within the Latin American Archive. Master's thesis. The Graduate Center, City University of New York (CUNY), 2019.

DOROTINSKY, Deborah. La fotografía etnográfica en México en el siglo xix y los primeros años del siglo xx. In: **El Indígena en el imaginario iconográfico**. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo Montes Urales, 440, México, D. F., 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ENTLER, Ronaldo. **Notas sobre o atrito entre o livro e a fotografia**, fev 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/livro-e-a-fotografia/> Acesso em dez. 2020.

ENTLER, Ronaldo. Para reler a câmera clara. **FACOM** - nº 16 - 2º semestre de 2006.

ENTLER, Ronaldo. **Sobre fantasmas e nomenclaturas** [parte 3]: fotolivros. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros/>> Acesso em jan. 2021.

FABRIS, Annateresa. Arte moderna: algumas considerações. In: FABRIS, Annateresa; ZIMMERMANN, Silvana. **Arte Moderna**. São Paulo: Experimento, 2001, pp.15-32.

FEDERECI. Mulheres e bruxas na América. In: **Calibã e a Bruxa**: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRER, Mónica Villares. Contexto para um nascimento/invenção: a “Fotografia Latino-Americana” como conceito. **Revista Studium**, Campinas, n. 38, 70-97, 2016.

FORIN JÚNIOR, Renato; BONI, Paulo César. Aspectos valorativos no fotodocumentarismo de Sebastião Salgado. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, jul./dez. 2007.

FOSLER, David. Género y fotografía en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide. **Revista de estudios de Ciências Sociais y humanidades Y**, n. 11, p. 63-69, 2004.

FOSTER, IAN. Graciela Iturbide: Photographing Mexico. **Art21**, 6 de nov. de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=66DmEqzd8Sk&feature=emb_title> Acesso em dez. 2020.

FRASER, Benjamin. Problems of Photographic Criticism and the Question of a Truly Revolutionary Image: The Photographs of Mario Algaze, Juan Rulfo, and Manuel Álvarez Bravo. **Chasqui: revista de literatura latinoamericana**. Vol. 33, Nº 2, p. 104-122, nov. 2004.

GARDENER, Nathaniel. Mito y tensión entre lo escrito y lo visual en Juchitán de las mujeres de Elena Poniatowska y Graciela Iturbide. **Colloque Amitiés: le cas des mondes américains**. Université de la rochelle, 18, 19, 20 de out. de 2012. Disponível em: <<http://portail-video.univ-lr.fr/Mito-y-tension-entre-lo-escrito-y>> Acesso em jan. 2021.

GAUTREAU, Marion. La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana Cuicuilco. **Revista de la Escuela Nacional de Antropología y Historia**. Distrito Federal, México, vol. 14, núm. 41, p.113-142. set./dec. 2007.

GÖELZER, Mariana, MUNHOZ, Lysiane, OLIVEIRA, Cássia, PASSE, Danielle Della, SOMARIVA, Mariana. **Debu: Quando uma garota faz 15**, fev. 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jordi/162-debu/> Acesso em out. 2020.

GÓMEZ, Amaranta. Trascendiendo (2004). **Desacatos - Revista de Ciencias Sociales**, Ciudad de México, núm. 15-16, otoño-invierno, p. 199-208, 2014.

GREINER E KATZ. Corpos e processos de comunicação. **Revista Fronteiras - Estudos midiáticos**. Vol III, Número 2-2001.

GREINER, Christine, KATZ, Helena. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Archivo Virtual Artes Escénicas, UCLM. Disponível em: <http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/237/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20una%20teoria%20do%20corpomidia.pdf> Acesso em nov 2019.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Editora Annablume, 2013.

HERNÁNDEZ, Luis R. Un lugar para todas las imágenes. In: **Luna Córnea 33**, Viaje al Centro de la Imagen I, p.72-94, Conaculta, Cidade do México, DF, 2011.

ITURBIDE, Graciela, HARAZIM, Dorrit. **Solitary Bird**. 8 mar. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/en/revista-zum-9/passaro-solitario/>> Acesso em jan. 2021.

KATZ, Helena. e GREINER, Christine. Por uma teoria corpomídia. In: **O corpo: pistas para Estudos Interdisciplinares**. São Paulo: Editora Annablume, 2005, pp. 125-133.

KELLER, Judith. **Graciela Iturbide: Juchitán**. Los Angeles: Getty Publications, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

LAGUNAS, Juan. Extractos de la descripción de Tehuantepec. In: **Guchachi' reza (iguana rajada)**, núm. 1, publicación semestral-segunda época. Juchitán: Casa de la Cultura Del Istmo, 1980. Disponível em: <https://issuu.com/guchachireza/docs/01_e721db6d5c6f8e> Acesso em set. 2020.

LANDA, Frey. Iguanas y lagartos. In: **Guchachi' reza (iguana rajada)**, núm. 1, publicación semestral-segunda época. Juchitán: Casa de la Cultura Del Istmo, 1980. Disponível em: <https://issuu.com/guchachireza/docs/01_e721db6d5c6f8e> Acesso em set. de 2020.

LEDO ANDIÓN, Margarita. **Documentalismo Fotográfico Contemporáneo: da inocencia à Lucidez**. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A., 1995.

LISPECTOR, Clarice. Uma galinha. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIZARAZO, Diego. El dolor de la luz una ética de la realidad. In; **Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental**. México: siglo XXI, 2008.

LOMBARDI, Kátia. **Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea**. Dissertação, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MACMASTERS, Merry. Presentan nuevo proyecto editorial impulsado por Francisco Toledo. **La Jornada**, 25 de set 2006. Disponível em: <<https://www.jornada.com.mx/2006/09/25/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>> Acesso em jan. 2021.

MAGARIÑO, JORGE. **Sobeida Díaz, Nuestra Señora de las iguanas**, 2 de setembro de 2016. Disponível em: <<http://www.istmopress.com.mx/opinion/sobeida-diaz-nuestra-senora-de-las-iguanas-jorge-magarino/>> Acesso em set. 2020.

MENDEZ, Karla. Elena Poniatowska llama “panzonas y mensas” a las mujeres de Juchitán. **Reporte Indigo**, 7 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.reporteindigo.com/reportes/elena-poniatowska-llama-panzonas-mensas-a-las-mujeres-juchitan/>> Acesso em jan. 2021.

MICHA, ADELA. **La entrevista por Adela** - Graciela Iturbide, 19 mar. 2015 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=plvr6v09Tgw>> Acesso em jul. 2019.

MITCHELL, W.J. O que as imagens realmente querem dizer? In: ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MONTEIRO, Taís. **A insurgência do maravilhoso na fotografia contemporânea: notas sobre o antropozoomorfismo, uma manifestação em imagens**. Dissertação, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará, 2019.

MORAES, Rafael. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.10, n.16, p.53-84, jan./jun. 2014.

MORALES, Esther. Francisco Toledo: mito y leyenda. **Boletín Antropológico**, Venezuela - Universidad de los Andes Mérida, vol. 22, núm. 60, p.123-137, jan./abr.

MORALES, Manuel. Una fotografía nunca cambiará al mundo. **El País**, Madri, 18 jul.de 2018. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2018/05/31/actualidad/1527720200_801578.html> Acesso em jan. 2021.

MUZARDO, Fabiane. Fotografia e Revolução: Tina Modotti e o México Pós-Revolucionário. Anais do **II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. 12, 13 e 14 de mai. Londrina, 2009.

NETO, Lira. Lampião: a morte do brutal rei do cangaço. **Aventuras na história**, 28 de jul de 2019. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-brasil-biografia-lampiao-morte.phtml>> Acesso em jun. 2021.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Cia. das letras, 2015.

PÉREZ, Damián. Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca. **Desacatos 54**. Cidade do México: maio-agosto, pp. 138-157, 2017.

PERKINS GILMAN, CHARLOTTE. **Terra das mulheres**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

PINEDA SANTIAGO, Irma. **La literatura de los Binnizá, zapotecas del Istmo**. [S.l.]

PLANAS, Enrique. Graciela Iturbide, la mujer que fotografiaba a los pájaros. **El Comercio**, Lima, 9 jun. de 2017. Disponível em: <<https://elcomercio.pe/luces/arte/graciela-iturbide-mujer-fotografiaba-pajaros-433145-noticia/?ref=ecr>> Acesso em jan. 2021.

PONIATOWSKA, Elena. Josefina Bórquez - Vida y muerte de Jesusa. In: **Las indómitas**. Barcelona: Editorial Planeta, S. A., 2018.

PONIATOWSKA, Elena. Tina Modotti en Juchitán (II). In: **Guchachi' reza (iguana rajada)**, núm. 32, cuarta época Marzo-Abril. Juchitán: Publicación del Grupo Guchachi' reza asociado al Centro de Investigación Binizzá, A. C,1992.

PORTFOLIO Juchitán de las mujeres. Mai 2011. Disponível em: <<https://www.tolucaeditions.com/?portfolio=juchitan-de-las-mujeres-1979-1989>>. Acesso em jan. 2021.

PRICE, Derrick. **Surveyors and surveyed** – photography out and about. In: WELLS, Liz(ed). [S.l.]

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In: **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, p. 51-81, 2012 [2008].

RM. **About us**. Disponível em: <<https://www.editorialrm.com/en/about-us/>> Acesso em jan. 2021.

SANTOS, CAROLINA. Hecho en México: a questão da identidade nacional na fotografia mexicana. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 31, p. 162-179, dez. 2014.

SCHMIDT, Aurora. Revelaciones: los textos fotográficos de Elena Poniatowska. In: **Ejemplar dedicado a Elena Poniatowska: México escrito y vivido** / coord. por María del Rocío Oviedo y Pérez de Tudela; Sara Poot Herrera (col.), págs. 87-93, Nº. 11-12, 2008.

SETENTA, JUSSARA. **Comunicação Performativa do Corpo: o fazer-dizer da contemporaneidade**. Tese, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/4809/1/JUSSARA%20SOBREIRA%20SETENTA.pdf>> Acesso em nov. 2019.

SOKON, Ratik. **Critical Eye: Charting the Inner Landscape**, jun 2019. Disponível em: <<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/critical-eye-charting-the-inner-landscape/>> Acesso em jul. 2019.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Cia. das letras, 2004.

SOULAGES, François. A fotograficidade. Trad. Sonia Taborda. Revista **Porto Arte** v.13. nº 22. Porto Alegre: maio, pp. 17- 26, 2005.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

THE MASS - generation Z. Nov-Dez 2019. Disponível em: <<http://themass.jp/en/1/2019/>>. Acesso em jan. 2021.

VÁZQUEZ, Nahima. **Alguien ya robó mujer:** virginidad y rito de paso en un barrio Bunnizá de Juchitán, Oaxaca. Tesis. El colegio de San Luis Potosí, 2017.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.