



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TAÍS MARQUES MONTEIRO

**A INSURGÊNCIA DO *MARAVILHOSO* NA FOTOGRAFIA
CONTEMPORÂNEA:
NOTAS SOBRE O ANTROPOZOOMORFISMO, UMA MANIFESTAÇÃO EM
IMAGENS**

FORTALEZA

2019

TAÍS MARQUES MONTEIRO

A INSURGÊNCIA DO *MARAVILHOSO* NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA:
NOTAS SOBRE O ANTROPOZOOMORFISMO, UMA MANIFESTAÇÃO EM
IMAGENS

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- Mli MONTEIRO, Taís Marques.
A insurgência do maravilhoso na fotografia contemporânea : notas sobre o antropeozoomorfismo, uma manifestação em imagens / Taís Marques MONTEIRO. – 2019.
118 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.
1. fotografia. 2. maravilhoso. 3. antropeozoomorfismo. I. Título.

CDD 302.23

TAÍS MARQUES MONTEIRO

A INSURGÊNCIA DO *MARAVILHOSO* NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA:
NOTAS SOBRE O ANTROPOZOOMORFISMO, UMA MANIFESTAÇÃO EM
IMAGENS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

Aprovado em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)
(UFC)

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo
(UFC)

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal do Pernambuco
(UFPE)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiro, à minha família, pelo apoio e pela coragem das mulheres e homens que vieram antes de mim e que me permitiram estar onde estou. Em especial, minha vó Guiomar que se orgulha de ter uma neta mestranda. Neste ano de 2019, apesar de todos os pesares, minha irmã, Vlândia, começa o seu percurso de mestrado.

Em seguida, aos meus amigos com quem divido as conquistas e as angústias diárias. Pedro Cândido, Ana Portela, Júlio Pio, Clau Aniz, Monique Dieb, Luiz Antônio, Natasha Silva. Cito aqui alguns por não poder citar todos que me ouviram e embalsaram minhas dúvidas nestes dois anos. Aos meus colegas de turma que caminharam ao meu lado, Marília Oliveira e Davi Lopez, fazer ciência ao lado de vocês foi um dos melhores presentes da pós-graduação. Agradeço ao meu companheiro Yuri Costa. Quando eu esmoreci, quando era inevitável, ele estava sempre presente. Por ter me amparado após longos dias cansativos. Dividimos o mundo juntos, meu amor.

Ao Osmar Gonçalves dos Reis Filho, meu orientador e amigo de longa data. Agradeço por entender minhas questões, pela paciência, pelo cuidado. Ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, por ser um espaço de aprendizagem, de questionamentos, de crescimento e por se manter um espaço de fazer ciência diverso. Agradeço à banca composta pelas professoras Gabriela Reinaldo e Nina Veslasco e Cruz, pelas interlocuções que proporcionaram o enriquecimento deste trabalho. À FUNCAP, pelo bolsa de estudos concedida.

Por fim, agradeço a minha origem, minha raiz na cidade de Orós, interior do Ceará, que nunca me deixa esquecer de acreditar nas coisas extraordinárias que insurgem no cotidiano.

Las cosas tienen vida propia, todo es cuestión de despertar el alma.

Gabriel García Márquez

RESUMO

Nesta dissertação, percebemos nas imagens de um grupo de fotógrafos latino-americanos contemporâneos, Flor Garduño, Graciela Iturbide, Marcos López, Rodrigo Braga e Sofia Borges, os encontros possíveis com o *maravilhoso*. O *maravilhoso* é uma faculdade criativa de aceitação dos fenômenos não explicáveis racionalmente que insurgem no cotidiano nas Américas Latinas. Como método, construímos montagens intuitivas de pranchas que aproximam, pelo ritmo e sensibilidade, as fotografias. Concomitantemente, com um olhar micrológico, buscamos rastros epistemológicos na visualidade das fotografias, descritas de forma sensorial e fenomenológica. Pensamos as questões da fotografia contemporânea relacionadas a concepção de criação de mundos e de encenação ficcional, próximos a Phillipe Dubois, Georges Didi-Huberman, André Rouillé, Ronaldo Entler e Susan Sontag. Já as questões relacionadas ao *maravilhoso* irrompem a partir do pensamento de Irleamar Chiampi, Alejo Carpentier, Tzevan Todorov, entre outros teóricos. O *antropozoomorfismo*, manifestação do *maravilhoso* na fotografia, se delinea como linha de força que provoca o surgimento de fagulhas de conhecimento a partir dos indícios que se mostram nas imagens fotográficas.

Palavras-chave: Fotografia. *Maravilhoso*. Antropozoomorfismo.

ABSTRACT

In this dissertation, we perceive in the images of a group of contemporary Latin American photographers, Flor Garduño, Graciela Iturbide, Marcos López, Rodrigo Braga and Sofia Borges, the possible encounters with the *marvelous*, creative faculty of acceptance of the rationally unexplainable phenomena that in Latin America. As a method, we construct intuitive assemblies of planks that approximate, by rhythm and sensitivity, the photographs. Concomitantly, with a micrological look, we look for epistemological traces in the visuality of the photographs, described in a sensorial and phenomenological way. We think about the issues of contemporary photography related to the conception of creation of worlds and of fiction, close to Phillipe Dubois, Georges Didi-Huberman, André Rouillé, Ronaldo Entler and Susan Sontag. The questions related to the *marvelous* erupt from the thought of Irleamar Chiampi, Alejo Carpentier, Tzevan Todorov, among other theorists. The anthropozoomorphism, a manifestation of the *marvelous* in photography, is delineated as a line of force that provokes the appearance of sparks of knowledge from the evidence that is shown in the photographic images

Keywords: Photography. *Marvelous*. Anthrozoomorphism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Crocodilo – PhotoCope - Flor Garduño (1997).....	18
Figura 2 - Nuestra Señora das Iguanas - Juchitán (1979-1989) - Graciela Iturbide	21
Figura 3 - Montagem das fotografias de Graciela Iturbide - Juchitán (1979-1989).....	23
Figura 4 - Juchitán (1979-1989) Graciela Iturbide	31
Figura 5 - duo 19 e 20 de Fantasia da Compensação 2004 de Rodrigo Braga.....	35
Figura 6 - montagem da obra Fantasia da Compensação (2004) de Rodrigo Braga	37
Figura 7 - montagem com imagens de Marcos Lopez. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Santuário, Buenos Aires, 1998. Cautiva - sem data.	44
Figura 8 - Dr. Franz Roh - Seltssome Arche'Strang Ark' ca. 1930 - Collage	57
Figura 9 - La Jungla (1943) - Wifredo Lam.....	62
Figura 10 - 2 - Da Compaixão Cínica - Rodrigo Braga (2005).....	64
Figura 11 - Sireno Del Rio De La Plata - Sub-Realismo Criollo - Marcos Lopéz (2002)	Erro! Indicador não definido. 65
Figura 12 – Invenção Coletiva – Renné Magritte (1934)	72
Figura 13 - La Pavo Real, México (1999) - Flor Garduno.....	80
Figura 14 - Tortuga azul - Flor Garduño (2004)	81
Figura 15 - Conchera, México, 1991. - Flor Garduño	89
Figura 16 Coruja, 2013, Sofia Borges.....	89
Figura 17 - Mujer-Toro - Juchitán (1979-1989).....	96
Figura 18 - Da Compaixão Cínica 4 - Rodrigo Braga (2005).....	99
Figura 19 - Coruja (2013), Caverna ou Elefante (2012) – Sofia Borges	111
Figura 20 - primeira ficha com pássaros. autorretrato de Graciela Iturbide. La Pavo real (1997) de Flor Garduño e Da Compaixão Cínica 3 (2004) de Rodrigo Braga	112
Figura 21 - Primeira ficha - peixe. - Da Compaixão Cínica - Rodrigo Braga (2005), Sireno Del Rio De La Plata - Sub-Realismo Criollo - Marcos Lopéz (2002), Invenção Coletiva – Renné Magritte (1934), Sol Poente (1932) de Tassila do Amaral, Mulher com peixes (1957) de Ivan Blin	113
Figura 23 montagem de fotografias de Juchitán das Mulheres (1979-1989) de Graciela Iturbide. Com as fotografias intituladas: animais. el galo, el padrinos del lagarto e el lagarto.....	114
Figura 24 - Montagem do boi - Da Compaixão Cínica (2004) de Rodrigo Braga e Mujer-Toro (1979-1989) de Graciela Iturbide	115

Figura 25 - Montagens feitas com fotografias do ensaio Tierra de Brujas (2006) de Maya Goded.....	117
Figura 26 - Montagem de imagens que remetem ao transe. As duas primeiras são de Arthur Omar da série Antropologia da face gloriosa. A primeira da segunda coluna é de Claudia Andujar - Sonho Verde Azulado. A do seu lado é de Maya Goded de Tierra de Brujas. A última é de Guy Veloso – Exu.	118
Figura 27 - ficha de fotografias sobre o tema espelho. Da coluna da esquerda para o direita. Fotografia 1. Magnólia - Graciela Iturbide (1979-1989). Fotografia 2. Serafina - Graciela Iturbide (1979-1989); Fotografia 3. Two Fridas - Lola Alvarez Bravo.(1944)	119

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	12
2.	O <i>MARAVILHOSO</i> NA FOTOGRAFIA	22
2.1.	A crença	31
2.2.	O cão – o <i>digital</i>	36
3.	A INSURGÊNCIA DO <i>MARAVILHOSO</i>	50
3.1.	A distinção na Literatura	51
3.2.	A diferença com o <i>mágico</i>	52
3.3.	O <i>maravilhoso</i> e a América Latina	55
3.4.	<i>Real Maravilhoso</i> e o surrealismo	60
3.5.	O <i>Maravilhoso</i> : criação a partir do contexto sócio histórico	71
4.	ANTROPOZOOMÓRFICOS: OS HÍBRIDOS, SERES FICCIONAIS	78
4.1.	A coruja	83
4.2.	O boi	92
5.	CONCLUSÃO	98
	REFERÊNCIAS	105
	ANEXOS	110

1. INTRODUÇÃO

“Uma espécie de cordão invisível mediante o qual nos comunicávamos ambos com um universo sobrenatural.” (2014, p.21). É desta forma que, em *Cheiro de Goiaba*, Gabriel García Márquez define sua relação com sua avó, a mulher que o criou nos primeiros anos de vida. O autor articula uma sensação angustiante que começava ao entardecer e que o inquietava: a noite materializava todas as fantasias, as evocações e os presságios de sua avó. Ele explica que cresce dividido entre ser quem queria como o avô definido como realista, valente e seguro, e entre ceder à tentação de se debruçar no mundo de sua avó. Como se adentrasse em um mundo que não consegue resistir, García Márquez é sempre seduzido pelo cordão invisível que o comunica com outro universo.

Em outra parte do livro, García Márquez acredita que seus romances se encontram longe da ideia de fantasia e mais próximos de “uma espécie de adivinhação do mundo” (2014, p.50). Quando perguntado por Plínio Apuleyo sobre como reage ao ser questionado sobre os seus livros e a ideia de estar à sombra de uma escola literária conhecida como *realismo mágico*, afirma: “A vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias.” (2014, p.52)

Para Garcia Márquez, a aptidão para ver a realidade de forma *maravilhosa* é própria do Mar das Antilhas - e do Brasil (2014, p.77-78). Plínio Apuleyo, que o entrevista no livro, questiona se ele credita como sua maior influência, em vez de sua formação literária, a sua identidade cultural e geográfica. Gabriel Garcia Márquez responde: “Acho que o Mar das Antilhas me ensinou a ver a realidade de outra maneira, a aceitar os elementos sobrenaturais como alguma coisa que faz parte da nossa vida cotidiana. (...). Não só é o mundo que me ensinou a escrever, mas também a única região onde não me sinto estrangeiro.” (2004, p. 77-78)

Nestes dois pontos de García Márquez transitam as duas questões que mostram um sintoma do *maravilhoso* na imagem fotográfica: a conexão com um cordão invisível que comunica com o insólito, com o que não podemos explicar de forma racional e a criação a partir do que chamamos de *realidade*, de expressar e de formular narrativas que são inspiradas no cotidiano das Américas Latinas¹.

¹ O termo “América Latina” foi usado pela primeira vez por José María Caicedo, poeta colombiano em um poema chamado “As duas Américas”, em 1854. A expressão surge em oposição das Américas do Sul à América anglo-saxônica. Decidimos, pois, adotar o termo Américas Latinas por pensar em consonância com a ideia da existência de diversas ideias sobre o que é a América Latina e da pluralidade de realidades que se multiplicam todo dia no continente latino.

O *Real Maravilhoso* se estabelece como escola literária que se forma por volta de 1940/1950 e que tem como aporte principal a emancipação criativa na escrita de romances no continente latino. Nas pesquisas preliminares, encontramos alguns poucos referenciais teóricos que abordam o *Real Maravilhoso* no campo específico da imagem fotográfica. Percebe-se que os trabalhos que o rodeiam estão circunscritos no campo da literatura e das artes plásticas. Desde a metade do século passado, estuda-se, no campo de pesquisa da crítica e da estética², o encontro entre o *maravilhoso* e o que chamamos de *real* na literatura.

Nos últimos dois anos, pesquisamos sobre o *Real Maravilhoso* na fotografia em diversas plataformas, como o *Google Acadêmico*³ e o *Catálogo de Teses e Dissertações da Capes*⁴. Encontramos cerca de 40 mil trabalhos, no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, estão circunscritos nas áreas de Comunicação, Literatura, Cinema, Estética e Artes Visuais. Em muitos trabalhos, o avizinhamiento entre o *maravilhoso* e linguagens visuais é de forma tímida, de maneira que a aproximação entre o *maravilhoso* e a fotografia não é abordada claramente.

Já no Google Acadêmico, deparamo-nos com trabalhos que se referem ao livro de Irelmar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso* de 1980, livro que se torna base para a escrita sobre o *maravilhoso* nas próximas páginas. Deparamo-nos, também, com o trabalho de Karl Eric Schøllhammer⁵, de 2004, com o livro *Além do visível: o olhar da literatura*, em que há um capítulo dedicado ao encontro de diversas obras brasileiras com o *Realismo Mágico*⁶.

No ano de 2018, a pesquisa nos levou a visitar outros países da América Latina. Em julho, fomos a Montevideu, no Uruguai e em Buenos Aires, Argentina, na tentativa de encontrar, nos espaços que pesquisam fotografia em ambas as capitais, trabalhos que se assemelhassem, de alguma forma, ao que investigamos. No Centro de Fotografia de Montevideo⁷, encontramos exposições voltadas à cultura pop mundial. Há, no Centro de Fotografia, uma área destinada às investigações fotográficas e no momento que visitamos,

² Aponto como aportes os trabalhos de Luis Leal com *El realismo mágico em la literatura hispano-americana. Cuadernos americanos*, vol. 153, nº4, jul-ago., 1967, 230-5 e a conferência de Angel Flores, publicada em *Hispania*, vol.38, nº2, maio 1955, 187-192

³ Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=real+maravilhoso+e+fotografia&btnG=>> Acesso em: 04/01/2019

⁴ Disponível em: << <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>>>> Acesso em: 04/01/2019

⁵ Karl Erik Schøllhammer é Professor Titular do Departamento de Letras e Vice-decano de Desenvolvimento e Inovação do CTCH na PUC-Rio.

⁶ A diferenciação entre as terminologias Mágico e Maravilhoso se dará no capítulo *O Maravilhoso*.

⁷ Segue o endereço do site oficial: <<<http://cdf.montevideo.gub.uy/>>>>> Acesso em: 09/01/2019

as pesquisas se davam em torno de fotografias de família, de processos e procedimentos fotográficos com filme e fotografias do período de repressão militar. Já na Argentina, em Buenos Aires, visitamos o *FOLA* – Fototeca Latino-Americana⁸. O espaço provém oficinas e lugares de criação de fotógrafos argentinos.

Percebemos, em parte, que a aproximação com o *maravilhoso* na fotografia latino-americana é vista timidamente. O encontro no cotidiano com o *maravilhoso* de maior destaque é mais percebido na linguagem escrita do que em outras linguagens, pois a formulação de uma identidade latino-americana em imagens fotográficas é um debate profundo e repleto de incongruências. Há muitas questões transversais ao se pensar na produção fotográfica no continente latino, como o contexto territorial e temporal de cada imagem, assim como as pessoas que participam de sua feitura e suas singularidades em visualidade. Reiteramos que não cabe a estas páginas compartimentalizar as imagens fotográficas presentes aqui em espaços únicos: as imagens criam diversos caminhos e encontros, quando as olhamos. Escolhemos a aproximação com o *maravilhoso* como uma das incontáveis formas de compreendê-las.

A fotografia, desde sua invenção, instiga, em seu estudo, uma pretensa ligação com o que chamamos de *real*, o que garante uma posição específica no campo da ciência e da comunicação (ENTLER, 2001). Da mesma forma, cria-se empecilhos para o entendimento da fotografia como uma criação ficcional. No terreno contemporâneo, as imagens fotográficas são vistas como operações técnico-estéticas que constroem seus próprios espaços e tempos. As fotografias que apresentamos foram construídas entre 1980 e a década de 2010, e as observaremos como fomentadoras de visualidades ficcionais.

Durante o percurso de dois anos de pesquisa, percebemos que enquanto montávamos e aproximávamos as imagens fotográficas umas a outras, surgiam temas e gestos em comum. Logo em seguida, nos contaminamos com as imagens, em uma procura próxima à sua superfície, seus detalhes e no que nos mostrava de manifestação em visualidade o *maravilhoso*. A partir destes dois aspectos, o da montagem de acordo com o que as une e de uma visualização fenomenológica, entendemos as imagens que compõem estas páginas.

O fazer montagem de imagens não é um saber restrito aos historiadores de arte, assim como a cartomante e o detetive, montamos imagens uma ao lado da outra na tentativa de compreensão do estado das coisas. Assim, pensamos as fotografias sem

⁸ Segue o endereço do site oficial: << <http://fola.com.ar/>>> Acesso em: 09/01/2019

estarem atreladas, necessariamente, a um tempo e lugar presente, buscamos identificar pistas e evidências do que as une; a montagem é um saber universal e multilateral. A montagem, segundo Didi-Huberman (2011), é uma atividade que se constrói na vitalidade, na aleatoriedade e no ritmo. As montagens se formam intuitivamente e são construídas na ordem da semelhança e dessemelhanças, também nas aproximações e afastamentos. Como um jogo de evidências e vidências, de afinidades e diferenças, do pensamento intuitivo. As montagens se formam, muitas vezes, das configurações do sentir.

A montagem seria para as formas o que a política é aos atos: é preciso que estejam juntas as duas significações da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura de transgressão e a sabedoria de posição. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.212)

A montagem, como método, talha e reúne coisas habitualmente separadas; no nosso caso, o *corpus* imagético composto com fotografias de Graciela Iturbide, Rodrigo Braga, Flor Garduño, Marcos López e Sofia Borges. Para Didi-Huberman (2006, p.6), o exercício de montagem cria um abalo e um movimento, por nos colocarmos fora de nós, de forma a sentir as coisas. Concebe-se um material sutil, repleto de percepção, oriundo de um saber das sobrevivências e dos sintomas. É desta forma que Didi-Huberman (2006) nos fala de Aby Warburg, criador de montagens de ampla concepção e representação da visualidade de forma dinâmica. A criação de Warburg se delineava na feitura de pranchas de imagens que circundavam um tema em comum. Com o suporte da junção e de aproximação de imagens que dividiam algo entre elas, Warburg produzia pranchas e a própria montagem se tornava território de surgimento de fagulhas de conhecimento.

No ritmo que se apresentam a nós, de forma intuitiva, montamos as imagens que se entrelaçam com a escrita ao longo das páginas a seguir. Ao construir montagens com fotografias, com a formação de painéis e aproximar imagens de períodos distintos, surgiram diversas linhas de força que se apresentaram durante a pesquisa. Diversas manifestações do *maravilhoso* se fizeram presentes: o *estado de transe*, o *fogo*, os *rituais* feitos pelas mulheres que chamam de bruxas, o *espelho* como metáfora do *maravilhoso*, a *antropozoomorfia*.

A antropozoomorfia, como linha de força, aproxima-se de questões sociais e políticas por se relacionar a características relativas à formação dos povos, proveniente de uma colonização violenta e devastadora. Assim como reflete a relação do humano com o ambiente que o cerca, por se amalgamar com os animais. Presente no imaginativo

coletivo, nas contações de histórias, nas lendas de locais específicos, o antropozoomorfismo, como linha de força, ascende diversas características próximas ao *maravilhoso*, por ser um ser híbrido de fronteira. Como pesquisadora, aproximo o ser híbrido a histórias contadas por minhas tias e por minhas avós quando criança. As histórias que se voltavam a seres parte-humano e parte-animal se tornavam lugares onde as transformações ditas como improváveis e existências consideradas irracionais eram possíveis.

Por conseguinte, decidimos pela *Antropozoomorfia*, de acordo com sua etimologia: *antro* – humano, *zoo* – animal, *morfia* – forma, como linha de força em imagem que se torna geradora de visualidades que provocam nossa investigação do *maravilhoso* na fotografia. O processo de antropozoomorfização é parte integrante da construção de uma imagem na qual humano e animal, assim como cultura e natureza, coexistem em estado de equidade e mesclam-se.

Berger (1980, p.16) nos fala da relação entre humano e animal de ser a primeira imagem a ser feita, em uma caverna, assim como a primeira percepção do humano sobre si mesmo é a de metáfora animal. Com o desenvolvimento industrial e a urbanização, os animais, no Ocidente, passam a existir isolados, os cercamos em seu próprio simulacro de servir à espécie humana. As imagens apresentadas, aqui, se mostram em contra fluxo.

Ao olharmos as imagens, a barreira entre os humanos e os bichos não mais se mantém. O encontro com o *maravilhoso*, a aceitação do insólito e do inexplicável no cotidiano nas Américas Latinas, se manifesta, aqui, em imagens de seres parte-humano, parte-animal. Não mais dois elementos, mas pertencentes ao mesmo ser. O exercício se dá em montar um conjunto com algumas imagens, colocá-las uma ao lado das outras, observar e discorrer sobre o tema que as ligam e, em movimento, aprofundarmo-nos em uma análise intuitiva e fenomenológica das fotografias.

O que encontramos no percurso de observar e descrever as imagens torna-se uma direção para o pensamento que se apresenta nas próximas páginas, assim como os afetos e as sensações experimentadas ao nos depararmos com as fotografias. Cada imagem fotográfica que compõem o *corpus* são objetos singulares e que não se encerram nos apontamentos propostos: a imagem fotográfica é nômade ao ser observada, é construída a partir dos detalhes e de suas particularidades. Como complementar proposta de método, escolhemos a percepção dos rastros que permanecem tanto na imagem quanto no que as ligam em montagem. O método microscópico e fragmentário do movimento benjaminiano de observação micrológica, segundo Adorno (1986b, p.199), era o

"princípio fundamental de que a menor célula da realidade contemplada equivalia ao resto do mundo todo", como um "pensamento adere e se aferra à própria coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear" (1986b, p. 199). As fotografias, em transformação constante, são um organismo em expansão, um mundo que se reinventa a cada aproximação. Portanto, o método do olhar micrológico aborda as fagulhas presentes nas fotografias, em suas pequenas particularidades, em suas minúcias.

A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*sachgehalt*). (BENJAMIN, 2004, p. 15)

Questionamos sobre a existência da imagem fotográfica e buscamos nela algo que nos infere, nos interfere, nos interpela. O primeiro e natural movimento que fazemos é o de re-conhecimento das obras. Georges Didi-Huberman (2010, 2012) desafia-nos a olhar a imagem. Para ele, olhar a imagem seria “tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. “O lugar onde a cinza não esfriou” (2012, p. 215). Para ele, “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento”. (2012, p.217) Identificamos, ao olhar as fotografias e descrevê-las em busca do “sinal secreto”, o lugar onde a imagem arde, próximo ao encontro com o *maravilhoso*: nos seres híbridos.

O *Real Maravilhoso* nos oferece um espaço único de indagação da *realidade* cartesiana e de aceitação de um encontro com o *maravilhoso*, com o que é insólito, o que não conseguimos explicar de forma racional. As fotografias escolhidas para compor esta dissertação produzem um entorno, uma ambiência; elas criam um *espaço-tempo* próprio.

Entre a alegoria do micro e do estar junto em montagem chegamos perto da fotografia em cada pequeno aspecto e no que elas dividem. O que propomos é que observemos os encontros possíveis do *maravilhoso* nos detalhes, do que se mostra visualmente, descritos de forma sensorial, de contato com o fenômeno de ser um objeto próprio de si. Em seguida, colocá-las próximas a outras imagens fotográficas, em montagens intuitivas. O movimento é constante entre as formas de entender as fotografias.

Título: Crocodilo (1997)



Fonte: Crocodilo – PhotoCope - Garduño (1997)

O antropozoomorfismo como manifestação do *maravilhoso* na fotografia é produto e produtor de narrativas ao formar um novo ser híbrido, humano e animal. Como na imagem de Flor Garduno, *Crocodilo* de 1997 presente na página anterior. Um homem com cabeça de crocodilo pende-se com a cabeça baixa, os punhos cerrados; em um movimento congelado, acima de sua cabeça, sete aves voam. Crocodilo e homem são um ser só, híbrido, uma nova espécie que se mostra na fotografia. Os pássaros compõem a fotografia à sua própria sorte, escapam do homem-crocodilo.

Segundo Berger (1980), os animais, a princípio, estavam no centro do mundo junto aos homens; dependíamos um do outro. Antes dos animais serem chifre, couro e carne, “os animais entraram na imaginação primeiro como mensageiros e promessas” (1980, p.12). As funções dos animais, como oráculos ou sacrifício, também fazem parte da genealogia do humano. Como mediadores do humano com o mundo, os animais mapeavam a experiência humana.

As fotografias que escolhemos, para pensar as questões desta dissertação, me atravessaram como pesquisadora nos anos de mestrado. As percepções diretas e indiretas que moldaram o pensamento que se desdobra nas próximas páginas são questões escolhidas no universo das imagens presentes. A pesquisadora que pensa as imagens, nestas páginas, é mulher, nordestina e latina. O fazer ciência que propomos e reverberamos é relacional. Procuramos preencher as lacunas entre o mundo e as palavras com o que nos interpela ao nos aproximar do que se mostra nas imagens.

As fotografias escolhidas são imagens de *Juchitán das mulheres* de Graciela Iturbide, cito *Nuestra Señora das Iguanas* e *Mujer-Toro*, as obras *Fantasia da Compensação* de 2004, *Da Compaixão Cínica* 2005 e 2007, *Comunhão* de 2006 de Rodrigo Braga, as fotografias intituladas *La Pavorreal* de 1999, *Tortuga-Azul* de 2004, *Crocodilo* de 1997, *Conchera* de 1991 de Flor Garduno, *El Sireno Del Rio de la Plata* de 2006 de Marcos López e *Coruja* de 2013 de Sofia Borges, entre outras imagens insurgentes nos diálogos visuais que propomos.

No capítulo *O maravilhoso fotográfico*, as imagens *Nossa Senhora das Iguanas* (1979) e um duo de *Fantasia da Compensação* (2004) nos guiam por algumas questões fotográficas e o surgimento do pensamento da fotografia como lugar de criação de mundos e de encenação ficcional, da década 1980 a atualidade. Neste capítulo, nos acompanham André Rouillé, Ronaldo Entler, Georges Didi-Huberman, Susan Sontag e Phillipe Dubois.

No capítulo seguinte, o *maravilhoso* insurge em terminologia, com o intuito de entendermos a sua designação, com o prefácio de Alejo Carpentier, e o pensamento de Irelmar Chiampi, Tzevan Todorov e de outros teóricos. A partir das imagens de *El Sireno Del Rio de la Plata*, de 2006, de Marcos López, e *Da Compaixão Cínica*, de 2005, de Rodrigo Braga ao lado de *Invenção Coletiva*, de 1934, de Renné Magrite, a aproximação com o surrealismo, do qual, o *maravilhoso* carpentiano procura emancipar-se. No último capítulo, a análise intuitiva, com o olhar micrológico, e a montagem de fotografias se realiza à luz da *antropozoomorfia*, linha de força que alinhava o *maravilhoso* às imagens fotográficas de Flor Garduño, Graciela Iturbide, Rodrigo Braga e Sofia Borges.

Ao longo das páginas, com o surgimento das imagens, apresentaremos os fotógrafos que assinam suas feituas, assim como parte da historicidade de cada ensaio, o contexto social de qual emergem. As imagens fotográficas se constroem a partir de diversos fatores visíveis e invisíveis, Rouillé (2009) aponta que “a imagem fotográfica não é um decalque, mas um mapa de coisas” (2009, p. 167). De forma que nos demoraremos mais em alguns aspectos que em outros nas fotografias que compõem o corpus da pesquisa. “Da coisa a imagem, o caminho nunca é reto. ” (Rouillé, 2009 p.79). Os caminhos na formação de uma imagem são diversos e arenosos. Imagem é criação, é desvio, é caminho desconhecido.

Título: Nuestra Señora as Iguanas – Juchitán (1979-1989)



Fonte: *Nuestra Señora das Iguanas – Juchitán*. Iturbide (1979-1989)

2. O MARAVILHOSO NA FOTOGRAFIA

Uma mulher com suas iguanas. A fotografia de Graciela Iturbide, *Nossa Senhora das Iguanas* é um retrato de uma mulher que posa com expressão de coragem. Ela mantém o olhar fixo para onde não podemos ver, para o longe, para o fim, para cima; longe de um olhar de complacência, ela olha com dignidade. Seu corpo levemente arqueado para trás sustenta uma expressão potente e um buquê de iguanas.

Como Medusa⁹, a mulher exhibe plenamente seus répteis na cabeça, ela os sustenta de forma majestosa e as iguanas são parte integrante dela. *Nossa Senhora* permanece ativa e inabalável. O olhar de dois dos animais que a mulher sustenta ao redor de sua face seguem o seu olhar; nesta imagem o humano e o animal se amalgamam em um ser mítico. As seis iguanas se direcionam para fora, como guiadas pelo olhar da *Nossa Senhora*. Feitos da mesma matéria, os seus olhos são todos e pertencem a um só ser.

De traços indígenas, a mulher exhibe uma inegável intensidade no semblante. O nome da mulher é Zobeida Díaz, vendedora de iguanas e outros répteis que caminhava para a feira quando foi interceptada por Iturbide, que a convence a posar. Em doze imagens, as iguanas se movimentam, impacientes em cima da cabeça da mulher que, muitas vezes, oferece um sorriso tímido para a câmera.

Zobeida sorri em algumas, e sustenta, na maioria das fotografias, a coroa de iguana com suas mãos. Já em outras encara a lente de volta, porém em somente uma oferece esse olhar. E é apenas esta imagem que é escolhida para compor o ensaio *Juchitán das mulheres*.

A fotografia data de quarenta anos atrás, 1979. No ano em que foi exposta pela primeira vez, recebeu diversos prêmios internacionais e, ao longo dos anos, continua a ser uma imagem emblemática de *Juchitán* e da região. Sobre a fotografia, Iturbide (2016) comentou: "Apenas uma foto, das doze que tirei, gostei, porque foi a única em que os iguanas ergueram a cabeça como se estivessem posando diante da minha câmera."¹⁰

⁹ Medusa (que em *grego* se traduz como algo perto de guardiã, protetora), na mitologia grega, é um ser do sexo feminino que quem olhasse em sua direção era transformado em pedra. Medusa era, em alguns relatos, sacerdotisa do tempo de Atenas. Medusa cedeu a um desejo. A deusa Atenas transformou seu cabelo em serpentes e deixou seu rosto irreconhecível e horrendo.

¹⁰ Fala concedida à Dorrit Hazarim em entrevista para o livro *Instante Certo* de 2016.

Título: Montagem com frames de fotografias de Graciela Iturbide



Fonte frames de fotografias de Graciela ITURBIDE (1979-1989)

No remoto *istmo* de Tehauantepec, México, Iturbide conviveu com as mulheres que posam em suas fotografias por uma década, entre 1979 e 1989, aprendeu as propriedades afrodisíacas dos répteis e morou em suas casas. Graciela afirma: “Não apenas permitiram que eu as fotografasse como tomaram a iniciativa de me mostrar coisas. Passei a descrever Juchitán através dos olhos delas e ao mesmo tempo dos meus”. O impacto do ensaio *Juchitán das mulheres* que percorreu o mundo, deu-se também na vida de Iturbide que recebeu reconhecimento internacional e diversos prêmios pela obra.

Com o feminismo ocidental em marcha acelerada naqueles anos 1980, a publicação do ensaio foi recebida com *frisson*. E não tardou para que a imagem da *señora* de olhar confiante e iguanas na cabeça fosse incorporada à galeria de símbolos do movimento. (HARAZIN, 2016, p. 327)

Para Dubois (2017), os anos 1980 marcam um período de invenção da fotografia como objeto teórico. Em contrapartida ao que ocorria nas décadas de 1960 e 1970 de forte presença estruturalista e comparativa da imagem fotográfica com o texto escrito. Por conseguinte, por volta desta década, o estudo da imagem fotográfica começa a entender a fotografia como uma linguagem própria e não necessariamente comparativa a outras linguagens, como a escrita.

Entre as obras que contribuem para este movimento, citamos a revista *Les Cahiers de la Photographie*, de 1981, por Claude Nori, Gilles Mora e Bernard Plossu. O livro *La photographie et inconscient technologique*, também de 1981, de Franco Vaccari, *Discours, Figure* de François Lyotard, de 1973, que possui um conceito próximo ao de *punctum* de Barthes, a noção de figural. Entre outras obras significativas, citamos a obra de Susan Sontag, *Sobre A fotografia*, de 1977 e o periódico *La Recherche photographique*, em 1985. Há uma clara efervescência na década na tentativa de elaborar conceitos próprios à fotografia.

A afirmação de um campo considerado ainda novo e a descoberta de uma especificidade são tentativas de desvendar as características da imagem fotográfica que a tornam única. Questiona-se a ligação com o que chamamos de *real*, a partir do dispositivo técnico à qual se vincula. Questiona-se também a criação fotográfica nos campos teóricos em busca de uma especificidade da fotografia como linguagem.

(...) essa conquista de uma terra virgem se faz também em um momento de transição (o pós-estruturalismo) em que a primazia do texto (e da língua) é contestada pelos estudiosos da estética e trabalhada pela afirmação progressiva dos valores da imagem, finalmente tomada em consideração por ela mesma.”(DUBOIS, 2017, p.37)

Argumenta-se o deslocamento da imagem que passa a não ser mais entendida como um texto, mas "vista" em sua dimensão visual. O sentido da visualidade fotográfica sofre três valorações que Dubois (2017, p.37) aponta: a da *sensação* - plástica, da *percepção* - fenomenológica e da *contemplação* – estética. Ao ser sentida, *Nossa Senhora das Iguanas* é uma imagem de um ser que amalgama os animais e a mulher que posa, distanciamos-nos a entendê-la como uma feirante e aproximamos de contemplá-la como um ser híbrido, mítico, uma divindade.

Juchitán, o ensaio de Graciela Iturbide de 42 imagens fotográficas, foi concebido entre 1979 e 1989. As imagens de Iturbide, deste período, adentra o contexto de estudo de sua especificidade visual, como forma de produzir, pela visualidade, um conhecimento próprio, desvinculado, em parte, da linguagem escrita e próximo ao diálogo com o fotografado. Adentramos em uma fotografia vista pela sua força sensível, sua potência plástica, em percepção do saber insurgente em sua visualidade como objeto de si.

O trabalho de Iturbide se integra a uma possibilidade de construir imagens fotográficas de tempo mais lento. Cada lugar tem um tempo e cada fotografia parece estar em seu próprio tempo. Suspenso. Pensado. Demorado. Único. “*hay tempo, hay tempo*”. Lembrete que encabeça na mesa do ateliê de Álvarez Bravo, mentor de Graciela Iturbide, e que se torna, também, um lema sobre o fazer fotográfico de Iturbide.

Em contramão a uma produção acelerada de fotografias de povos à margem da sociedade ocidental (ROUILLÉ, 2009, p.176), Iturbide constrói, em dez anos de visitas e estadias longas, o ensaio que apresenta no final dos anos 1980 e nos mostra um tempo-lugar que não é referente a algo pré-existente: Iturbide cria um conjunto de imagens nas quais habitam sujeitos fotográficos; vistos como emblemáticos e míticos em *Juchitán*.

Do instante decisivo aos tempos fracos, em menos de um quarto de século o mundo se esvaziou; a fotografia-documento partiu-se; transformaram-se a ação, o trabalho e os homens, como, aliás, também, a maneira de fotografá-los. No “instante decisivo”, a foto era captada às pressas. (...) Um novo ator emerge

ao lado do fotógrafo: o fotografado, o Outro. O roubo é, então, sucedido pela troca, pelo diálogo. (ROUILLÉ, 2009, p. 177)

A intimidade que Iturbide obtém ao longo da década que convive em *Juchitán* percebe-se em suas imagens. A paciência ao fotografar demanda pertencimento e envolvimento. Na obra de Iturbide, há poucos ensaios que se constroem em poucos dias, costuma-se levar meses, anos. Em entrevista, a escritora Fabienne Bradu¹¹, Iturbide arremata sobre sua relação com a fotografia:

Fotografia não é a verdade. É o fotógrafo que interpreta a realidade e a reconstrói de acordo com suas emoções e conhecimentos. Sem a câmera você vê o mundo de um jeito. Através das lentes você sintetiza o que você é e o que aprendeu. No fundo você está sempre fazendo o seu próprio retrato. Está interpretando. (ITURBIDE apud HARAZIN, 2016, p. 325-326)

No final dos anos 1980, marca-se o período em que o valor referencial, da fotografia-documento, encontra-se em declínio (ROUILLÉ, 2009, p.135). Entre os dois marcos da fotografia-documento, Rouillé (2009) cita o artigo *O Instante Decisivo* de Henri Cartier-Bresson de 1952 e *A Câmara Clara* de Roland Barthes de 1980, o culto à representação resplandece: a fotografia como marca e impressão, designada à representação de outrem.

Para Rouillé (2009), a fotografia-documento se beneficia em duas frentes: por permitir a proximidade com o mundo desconhecido e por ter relações com a modernidade. Ao nos aproximarmos do fim do milênio, outras tecnologias se fazem presentes e a fotografia adapta-se às mudanças nas formas de ver. O regime de verdade¹², por conseguinte, a forma que percebemos as imagens fotográficas mudou.

O ser da fotografia, logo, não só reside em um procedimento material, como já desconfiava Barthes (1984), mas residiria em questões invisíveis e que ao olharmos uma fotografia, produziríamos sua *verdade*. Rouillé (2009, p.174) aponta para uma busca da

¹¹ Acesso em: <https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/06/15/graciela-iturbide/> - 29/05/2018

¹² Segundo Foucault, o regime de verdade é o conjunto de regras que conduzem a um determinado resultado com o intuito de validar. Um discurso eleito pela sociedade como legítimo no processo de produção de valores. Ver mais em: *Foucault e a crítica da verdade* de Cesar Candiotto de 2010.

<<<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=aaS7pW0MUTcC&oi=fnd&pg=PA9&dq=Foucault,+1999+verdade&ots=2o6l13ikka&sig=jeb34jhPuCz4xC3zZW0l-GfYkNo#v=onepage&q=Foucault%2C%201999%20verdade&f=false>>>

Acesso em: 03/08/2018

fotografia que oscile entre a existência das coisas, as características próprias da fotografia e que agregue uma disposição imaterial. É preciso "procurar novos pontos de referência no espaço contemporâneo", nos alerta. A extensão do *real* é composta por problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades, fatores próprios da imagem fotográfica e que devem ser entendidos como construtora de sua visualidade.

Esse desafio se dirige ao projeto documental e consiste em inventar uma prática fotográfica que aceite que o campo visual esconde e exige invisíveis que ele não dependa somente do olho, mas também do espírito. (ROUILLÉ, 2009, p. 175)

Para André Rouillé (2009), o deslocamento do lugar de mimese da imagem fotográfica se dá ao refletir que "a fotografia por documento que seja, não representa o real e não tem de fazê-lo; que ela não ocupa o lugar de uma coisa exterior; que ela não descreve. (...) ela fabrica o mundo, ela faz acontecer" (2009, p.72).

A ideia de autonomia da imagem que não se atrele a obrigação de ser semelhante a algo já preexistente, mesmo que o aparelho traga, de forma imbricada em sua dimensão técnica, a premissa de ser um vestígio. Trata-se de pensar a imagem fotográfica como um processo de construção com fatores diversos, com elementos visíveis e não visíveis que a interpelam. São incontáveis as potências criativas que circundam a imagem fotográfica e que a formam ao nosso olhar. Para Rouillé (2009), assim como a imagem fotográfica é construída, o verdadeiro fotográfico é "uma produção mágica" (2009, P.62).

Como produção de um ser mítico, ao criar *Nuestra Señora das Iguanas*, também se cria uma ambiência diferente, de um estado das coisas que o ser mítico habita. Construída, a imagem fotográfica escolhida é a que nos mostra uma mulher e suas iguanas, partes integrantes de um só ser. Para Chiampi (1980, p.48), o *maravilhoso* é "o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano." *Mirabilia*, raiz etimológica de *maravilhoso*, significa olhar coisas admiráveis, admiráveis não são coisas necessariamente belas¹³, mas o que escapa de uma racionalização, o que pertence a outra dimensão. *Mirabilia* está em proximidade com o verbo mirar, olhar com intensidade, ver através, ver além.

¹³ Mas este maravilhoso não deve ser confundido com o belo que o termo pode sugerir; também é crueldade, a violência, a deformação dos valores, o exercício tirano do poder que integram a noção dos prodígios americanos. (CHIAMPI, 1980, p. 38)

Fabulamos que o exercício de escolha da imagem para compor *Juchitán* (1979-1989), dentre as doze imagens feitas de Zobeida, pode ser aproximado de escolher por olhar o extraordinário, o que escapa de um curso ordinário das coisas. Ante doze opções de fotografias, o sorriso carregado de timidez ou a tentativa de manter as iguanas em cima da cabeça são descartadas. A escolha se dá em encontrar uma imagem na qual uma mulher *extraordinária* olha obstinada ao céu.

O visível, muitas vezes visto como recorte de uma *realidade* no pensamento de fotografia documental, quando concebido como uma imagem dialógica, é onde surge uma *verdade* estabelecida. As condições do *real* e do verdadeiro, para Rouillé (2009), são construções tanto epistemológicas quanto práticas. Observar as fotografias para percebermos no visível o que nos mostra para além de uma referência, no caso, de uma feirante. Assim, o que há de invisível tanto nos afetos e nas relações sociais entre quem e o que é fotografado, o fotógrafo, o espaço, o tempo e todos os fatores de construção que a permeiam são fundamentais na tarefa de entender a fotografia.

Do que se mostra nas imagens de *Juchitán* (1979-1989), na página seguinte, os moradores, em sua maioria nas imagens mulheres e crianças, e a natureza, através dos animais, se mesclam em um só lugar, de diversas formas. No conjunto de imagens, quatro fotografias de *Juchitán* em que os animais estão presentes em proximidade. Na primeira, o tecido do vestido e os pés da mulher estão juntos aos animais amontoados, percebe-se um dos galos está vivo, os debaixo, não conseguimos identificar. Na segunda, diversas mãos seguram galinhas para abate, no centro, um dos animais está morto.

Na terceira, uma mulher senta-se ao lado de um tatu e de uma ave, somente vemos sua mão; o ângulo escolhido divide a fotografia entre os três. Na quarta, um menino em primeiro plano encontra-se com uma cobra que dança ao fundo que se mostra de seu tamanho e, em movimento paralisado, desliza em direção ao rosto do menino. Das escolhas de enquadramento, próximo às pessoas, perto de encostá-las ou em suas mãos, há constantemente um ou mais animais. Iturbide nos apresenta, entre todas as possibilidades visuais, um *mundo* construído a partir do cotidiano das mulheres de Oaxaca, com seus costumes e rituais, constantemente em fluxo com os animais que servem a variados propósitos.

Título: Montagem com quatro fotografias de Juchitán



FONTE: mercado, limpeza de pollos, mercado, 38 – Juchitán - ITURBIDE (1979-1989)

Para Deleuze e Guattari (1997, p.10), as relações evolucionistas, que se tornam a forma que vemos os animais e nos relacionamos com eles. Entendemos, logo, que as relações não se constituem em grau de parentesco e sim em progressões e regressões, em continuidades e cortes, errantes e diversas. Entretanto, racionalmente, formamos em série e em estrutura comparativas, como órgãos que tem funções parecidas podem se encontrar com outros órgãos, lado a lado.

Procuramos, no exercício de comparar o corpo animal com o corpo humano, equivalentes. Alguma parte pertencente ao animal substitui uma parte que necessita ser anexada ao corpo humano. Em *Juchitán*, os animais se misturam ao povo de diversas formas, não só em subsistência, mas também em seus ritos.

Com efeito, as relações dos animais entre si não são, por um lado, apenas objeto de ciência, mas também objeto de sonho, objeto de simbolismo, objeto de arte ou de poesia, objeto de prática e de utilização prática. Por outro lado, as relações dos animais entre si são tomadas em relações do homem com o animal, do homem com a mulher, do homem com a criança, do homem com os elementos, do homem com o universo físico e microfísico. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.11)

As relações subjetivas do homem com o animal, em imaginação coletiva e como entendimento social do papel de cada, retomam o ponto de vista das relações dos animais entre si. Os animais ocupam e asseguram os ciclos de conversão que o humano necessita para entender o mundo em representações analógicas a natureza-cultura-natureza (JUNG apud DELEUZE E GUATTARI 1997, p.12). O ser híbrido está entre uma organização do imaginário de acordo com uma estrutura de lugar ocupado por um animal e a possibilidade do corpo parte-humano, parte-animal como um ser *uno*. Como uma formação de um ser híbrido, mesclado, próprio.

O *maravilhoso* é entendido, intimamente, como ato de percepção de um acontecimento extraordinário que não pode ser entendido por vias racionais, no sentido de não se encaixar em uma explicação previsível. O *maravilhoso* pressupõe uma percepção sensível e se relaciona com a *realidade* como uma faculdade de aceitação natural da insurgência do fenômeno.

Seja através do pacto, da aliança e da compaixão, seja pela via dos devires e metamorfoses, seja pela intrusão no espaço do outro, seja pela tentativa ilusória de figuração ou de incorporação de um corpo e uma subjetividade alheios, o registro poético, estético, ficcional sobre animais se faz sempre como um desafio à imaginação. (MACIEL, 2011a, p. 8)

Os seres híbridos, aqui, apresentados em imagens fotográficas emergem como construções epistemológicas e plásticas. Entendemos, portanto que, em fotografias, os antropozoomorfos nos incitam a imaginação. Acreditamos em suas existências que se mostram em imagem, em suas construções “mágicas” (ROUILLÉ, 2009, p.62), as condições de aliança entre humano e animal se forma tanto nas camadas invisíveis da mente como no nosso olhar ao fitar as fotografias.

2.1. A crença

Nas imagens de Juchitán (1979-1989), há a escolha de que os animais e os moradores participem de forma específica, o enquadramento nos permite questionar sobre o papel dos animais em suas imagens, se são, de fato, são apenas animais de consumo, participantes do cotidiano e a se misturam aos corpos humanos à sua volta em equidade. Rouillé (2009) afirma que a fotografia não mostra ‘mais e melhor’ nem ‘pior’ que a *realidade*, a fotografia é outro algo, ela “mostra alguma coisa diferente, faz surgir outras evidências, por propor novos procedimentos de investigação e a colocação do real na imagem” (ROUILLÉ, 2009: 41).

Já Susan Sontag, na sua obra *Sobre A Fotografia*, refere-se à força das imagens fotográficas de construírem, elas próprias, realidades materiais. Segundo Sontag (2004, p. 126), as fotografias são “depósitos fartamente informativos deixados no rastro do que quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da realidade.” As imagens fotográficas ligam-se mais ao que chamamos de *realidade* do que supomos. Talvez por que em vez de ser um mero registro, as imagens são a mostração de uma visualidade a nós e alteram, assim, a percepção da própria ideia de realidade. (SONTAG, 2004, p. 65-66)

Sontag (2004) refere-se, também, a nos tornamos uma sociedade moderna quando uma das atividades principais é a de produzir e consumir imagens, quando começamos a substituir a experiência em primeira mão e tornamos a imagem indispensável como mediadora social e privada de nossas concepções. Sontag (2004, p.109) afirma que “a crença que não podia mais ser concedida a realidades compreendidas na forma de imagens passou a ser concedida a realidades compreendidas como se fossem imagens, ilusões.”

A crença em uma *realidade* que nos é mostrada em uma fotografia, para Rouillé (2009), é estabelecida. Como produção mágica. Para Sontag (2004), como mostrações de depósitos informativos que constroem uma visualidade que entendemos como *realidade*. A pré-disposição de uma crença para compreender a *realidade* é um dos pontos em comum tanto à fotografia quanto ao *maravilhoso*. Em consenso ao pensamento de ambos, Alejo Carpentier (1948), no prefácio de *El Reino De Este Mundo*, afirma que o *maravilhoso* é uma revelação de uma realidade que pressupõe uma fé.

O maravilhoso o começa a ser, de modo inequívoco, sempre que surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e das categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, capaz de nos conduzir a um «estado limite». Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. (CARPENTIER, 1948. p. 13)

Na fotografia, afirma Rouillé (2009, p.67) que o encontro entre uma ordem das coisas e uma ordem das imagens passa pelos procedimentos de crença. O autor exemplifica como função do fotógrafo, entre outras profissões, estabelecer “a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de forma” (2009, p.67). Assim, a fotografia nos oferece algo mais próximo de uma probabilidade, do que de uma cópia fidedigna.

Em consonância, Carpentier (1948) nos fala da crença como um pré-requisito¹⁴ de percepção do *maravilhoso* no cotidiano. Como um pacto entre os que dividem uma vivência nas Américas Latinas de aceitação de uma apreensão dos fenômenos, dos acontecimentos, das pessoas e das coisas que circundam o ambiente e, em seguida, criar obras em que o *maravilhoso* se mostre de forma a não ser um fenômeno inexplicável, mas pertencente à narrativa, ao cotidiano.

Ronaldo Entler (2006), em *Testemunhos Silenciosos*, propõe, para a fotografia contemporânea, pensarmos em um 'novo e sutil tipo de *realismo*': de libertação da questão do *análogo*. Entler (2006) nos fala que “esperamos tocar diretamente o real por meio da linguagem”. Mas, de fato, a linguagem apenas nos permite rodear e tatear uma

¹⁴ No capítulo seguinte, entenderemos mais a fundo a questão da crença para Alejo Carpentier que o proclama em contrapartida ao movimento surrealista europeu, ao qual, baseia em uma *supra-realidade*, em contrapartida ao que propõe Carpentier (1948) que é uma aceitação da percepção coletiva no cotidiano e, por conseguinte, transpor as sensações e percepções em uma obra.

possibilidade de *real*. Como em um pacto, nós nos comprometemos a crer no que nos oferece a partir de parâmetros comuns que apresentam condições para comunicarmo-nos. É a partir de um lugar de crença e de percepção que entendemos a linguagem. O pacto não propõe a afirmação de uma verdade, mas sublima a possibilidade que cerca o *real* por aceitação.

Aproximamos o pensamento de Chiampi (1980) que propõe entendermos o *maravilhoso* como uma ideia sobre o mundo que experimentamos e que ao nomearmos a realidade como *maravilhosa*, torna-se um discurso sobre ela.

Ao dizermos que a América é o mundo do real maravilhoso não estamos apontando um referente, mas uma ideia sobre ele. A realidade, ao ser nomeada ou qualificada, deixa de ser a realidade, para ser um discurso sobre ela. A coisa em si independe de suas propriedades e, como tal, é incognoscível: nossa aproximação ao real deve contentar-se com as propriedades que a experiência fenomenológica coleciona para os objetos reais. (CHIAMPI, 1980, p. 91)

Entre ser produto de uma crença e uma narrativa criada pela aceitação de uma maneira de absorver o cotidiano, o *maravilhoso* insurge nas fotografias que apresentamos como possibilidade de entrecruzamento. A experiência fenomenológica do *maravilhoso* é entendida por Chiampi (1980, p.91) como um discurso sobre a *realidade*. Como uma das manifestações possíveis do *maravilhoso*, o antropozoomorfismo, longe de um lugar de comprovação de um acontecimento, é uma construção de olhar sobre a criação de um corpo que é parte-humano, parte-animal. Em um gesto emblemático de junção entre os seres, como aponta Lévi-Strauss (2006) no seu livro *A lição de sabedoria das vacas loucas*, para a maioria dos povos que vive nas Américas, existe uma harmonia natural entre humanos e animais que podem comunicar-se entre si. Existir no mesmo patamar, portanto, conviver em nível de equidade, mesmo que no intuito se alimentar de seus corpos ou vestir suas peles.

Deleuze e Guattari (1997, p.26) aproxima o devir-animal de uma política da feitiçaria, como forma de agenciamento que difere de grupos como família e Estado, organizados e hierarquizados. O devir-animal pertence a grupos minoritários, na borda das instituições reconhecidas. Para ele, o devir-animal toma uma forma monstruosa que invade a imaginação por ter, em sua origem, a empreitada de rompimento com as instituições centrais. Como "aliança ou o pacto são a forma de expressão, para uma

infecção ou uma epidemia que são forma de conteúdo. Na feitiçaria, o sangue é de contágio e de aliança” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 25,26)

Portanto, define a política dos devir-animal como ambígua, pois mesmo que nos apropriámos do devir para caçar, comer, vestir, como forma de subsistência, em suma, não podemos reduzi-los a relações de correspondência totêmica ou simbólica. Trata-se de outra forma de sentir, experimentar o encontro com o animal. Deleuze e Guattari (1997, p.16) nos fala que a sociedade e o Estado precisam de que tenhamos características classificatórias dos animais com o intuito de classificar os homens também. Para ele, “por isso que mais do que distinguir espécies de animais, é preciso distinguir estados diferentes, segundo eles se integrem em instituições familiares ou em aparelhos de Estado, em máquinas de guerra, etc” (1997, p.21). A relação entre o povo que se mostra no conjunto de imagens que compõem Juchitán com os animais pode ser incluída na lista de sociedades que Deleuze e Guattari (1997, p.19) cita, entre as sociedades de caça, de guerra, as sociedades secretas. Para ele, o devir-animal a elas pertencem.

Na montagem da figura 4, humanos e animais coexistem, mas não se antropozoomorfizam; surgem em visualidade de uma cultura em que a vida animal é de suma importância para a sobrevivência, postos ao lado, no chão, ou em suas mãos, para abate. O *antropozoomorfismo*, manifestação do *maravilhoso* na fotografia à qual nos dedicamos, apresenta-se na hibridização que se dá entre os seres humanos e os animais, como seres *unos*.

Já na imagem que inicia este capítulo, *Nossa Senhora das Iguanas*, há uma clara diferença: as iguanas repetem o gesto da mulher. Em algumas das imagens, os corpos terão partes anexadas de animais ao seu redor, como em *Nossa Senhora e Muler-Toro* de Iturbide, assim como na imagem da pessoa-pavão, a fotografia *Pavorreal* (1997) de Flor Garduno que apresentaremos no capítulo de análise. Em outras fotografias, a figura humana será mostrada, em gesto de transgressão, como consequência da fragmentação do corpo em junção de outro, de sua outra parte animal.

Título: duo das fotografias 19 e 20 da obra Fantasia da Compensação



Fonte: BRAGA (2004)

2.2. O cão – o *digital*

A primeira impressão que tive ao olhar estas fotografias de Rodrigo Braga foi que se tratava de alguma modificação digital. O avermelhado entre a pele negra de cão costurada no seu rosto me induziu a pensar que se tratava de uma ação feita em *Photoshop*. Logo, surpreendi-me quando vi a série completa: vinte fotografias do processo de corte da cabeça do cachorro, a costura do animal ao rosto de Braga, o resultado final em diversos ângulos. O detalhamento da técnica aplicada me causou desconforto.

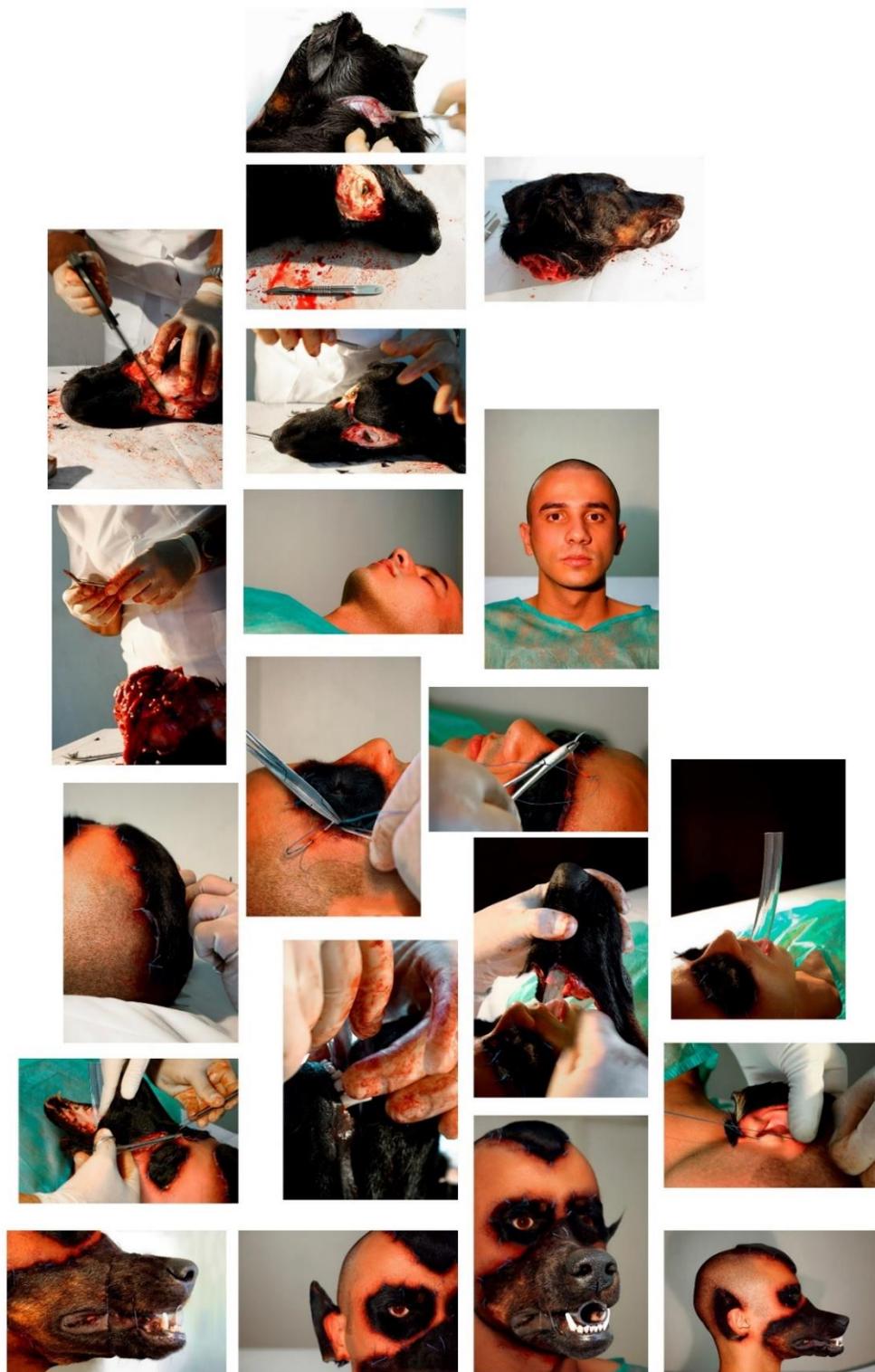
Entre as linguagens que compõem a obra de Rodrigo Braga, há a fotografia, o vídeo e a instalação. Em vasta parte de sua obra, seu próprio corpo é o elemento de partida e exerce o papel de *meio* do qual pretende comunicar. *Fantasia de Compensação* é uma série de 2004, criada por meio da bolsa-prêmio do 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, Braga foi contemplado pela pesquisa que desenvolvia sobre manipulação digital em construção de poéticas de imagens.

A obra é composta de vinte fotografias em que o processo de fusão do rosto de Braga e de um cão *Rottweiler* é mostrado. Cada passo da cirurgia realizada é oferecido. Monta-se os pedaços da boca, dos olhos, das orelhas do animal ao seu rosto. No documento final da residência, Braga revela que não se trata de seu próprio rosto, mas de uma réplica, feita em silicone. Após as imagens serem feitas, Braga toma cerca de um mês para realizar a sobreposição das imagens digitais e acabamento no *Photoshop*.

Depois de tudo, percebi que o processo de feitura do trabalho tomou uma dimensão tão grande que a execução técnica da obra havia se tornado mais plástica e manual que tecnológica. Até mesmo porque os recursos do programa gráfico foram utilizados (como um professor costumava dizer) de forma “artesanal”, sem se valer da aplicação de efeitos pré-existentes. (BRAGA, 2005, *online*)

O artista projeta seu trabalho mais próximo da performance e seu corpo é o meio que produz uma ficção, da qual nos questionamos como realizou a feitura da obra. Minunciosamente, Braga nos oferece cada etapa, como se nos oferecesse uma prova fotográfica do que produz. A transformação em homem-cachorro se concretiza em ato de costura física e manual e também em manipulação digital.

Título: montagem da obra Fantasia da Compensação (2004) de Rodrigo Braga



Fonte: BRAGA (2004)

Sobre a escolha do animal a se mesclar, Rodrigo Braga explica da seguinte forma: aos 17 anos, encontrou com um cachorro magro e doente e, a partir da impressão do cão, reconheceu em si a fragilidade do animal, "no auge de uma fobia-social", "Tinha muito medo que as pessoas me notassem doente como aquele cachorro", afirma Braga (2005). Um pouco antes de fazer *Fantasia de Compensação*, Braga também presencia uma dissecação de um bode, no sertão da Paraíba, prática comum no sertão após a escolha um animal para abate.

Braga (2005) reconhece em si o cachorro e relaciona a fragilidade do animal à sua, para, em seguida, concretizar, em imagem, o desejo, mesmo que verbalizado próximo ao medo, de se tornar parte homem e parte cão. Notamos uma aproximação com o devir-animal. O devir, para Deleuze e Guattari (1997, p.11), não se trata de imitar algo ou alguém, ou identificar-se. O devir não é sobre proporcionar relações formais, no sentido de imitar um sujeito e sua proporcionalidade. É, a partir do sujeito que se é, da forma que possui e das funções que preenche, instaurar relações de movimento, próximo daquilo que se deseja tornar. Devir (1997, p.39) é um processo de desejo.

O devir-animal é pensado longe de ser uma analogia de relacionar-se a um animal de forma a torna-lo doméstico ou de utilizarmos de seu corpo como comida e vestimenta. O devir-animal não se forma somente pela semelhança, correspondentes de relações corpóreas, ou de uma imitação. Mas, em última instância, o devir-animal surge no desejo de se filiar.

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna "realmente" animal, como tampouco o animal se torna "realmente" outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.13-14)

Logo, para Deleuze e Guattari (1997), o devir-animal é *real* sem que seja *real* o que se torne. Em devir, não há um sujeito distinto. Coexiste o sujeito primeiro com o seu devir. O devir sugere uma tensão entre os mundos animal e humano, de modo a ser uma condição de enlace irreduzível, no qual o ser alcança uma dimensão impessoal que não se caracteriza nem por ser um ou por ser o outro. Talvez, as imagens que aqui trazemos sejam da ordem de tornar-se visível o desejo de se filiar a um animal de escolha. O devir-

animal se faz visível em imagem fotográfica a se tornar, pela ficção de si, um ser híbrido criado, costurado, editado em *software* de imagem. Do devir, sentido e experimentado, a fotografia é feita e mostra que o corpo humano se transforma em outra coisa. Como o devir é da ordem da aliança, o homem e o animal filiam-se a tornar um ser *uno*. Em uma comunicação transversal entre ambos. O devir-animal que relacionamos com a obra *Fantasia de Compensação 4* (2004), aproxima a imagem fotográfica não de uma evolução, pois seu caráter é involutivo, uma involução criadora, encenada.

Devir-tarde, devir-noite de um animal, núpcias de sangue. Cinco horas é este bicho! Este bicho é este lugar! "O cachorro magro corre na rua, este cachorro magro é a rua", grita Virgínia Woolf. É preciso sentir assim. As relações, as determinações espaço-temporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidades. (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 39)

Como tornar imagem o devir-animal? Questionamos. Ao refletir sobre o que seria um “problema incontornável” da fotografia, François Soulages (2010) pergunta acerca dos motivos pelos quais insistimos em acreditar na exatidão dos acontecimentos na imagem fotográfica, conferindo à fotografia o estatuto de prova da existência efetiva de um acontecimento em vez de a entendermos como um lugar criado onde se concretiza uma cena, como o desejo de se filiar ao cão, no caso de Braga. Para o autor, a doutrina do “*isto foi*” proclamada por Roland Barthes ganha proporções mitológicas no campo das reflexões sobre a fotografia.

Para Soulages (2010), o dito “*isto foi encenado*” traduziria melhor a natureza da fotografia. Já Rodrigo Braga nos provoca com o *status* de evidência. A sequência do processo nos oferece um percurso de prova; se cada passo do processo nos é mostrado, a cirurgia e a inserção de partes do animal em seu rosto tomam proporção de *verdade*. Entro em seu *site*, e passo rapidamente pelas imagens do processo, demorar a olhá-las causa, em mim, incômodo. Por fim, na legenda, lemos *montagem digital*. De fato, como justificativa, por ser uma *montagem digital*, nos faz oscilar entre o que entendemos da imagem fotográfica como prova da existência e como performance de uma evidência. O contraditório da prova fotográfica é um dos pontos da obra de Braga.

Acontece que, o quanto mais me aprofundo nessa linguagem, mais percebo o quanto ela se adequa à minha poética artística hoje. A sedução e potência da imagem fotográfica me permite ir além da representação. Por mais que minha prática envolva ressignificações de elementos simbólicos para a criação de imagens deslocadas do universo cotidiano palpável, o que evidencio no

"produto final" (a fotografia) é a "coisa em si", ou seja: a luz refletida dos objetos que atravessou a lente e se perpetuou através do dispositivo fotográfico. (...) Às vezes mesclo fotografia com performance, outras busco composições como um pintor; também posso manipular digitalmente o índice fotográfico, como faria um ilusionista, ou ainda apresentar fotos em longas sequências, como quem edita um vídeo, ou ainda associá-las a objetos, como um escultor. (BRAGA, 2008, In Entrevistando¹⁵)

Para Reis Filho (2013), o dispositivo fotográfico supera o lugar de “máquina de ver” e se torna um instrumento de restituição visual de formas. No caso de Braga, expandir a potencialidade da fotografia através de uma intervenção direta sobre o código de conduta. Assim, a experiência que envolve a imagem fotográfica não se reduz apenas a olharmos a imagem, mas demanda e envolve relações que existem ao seu redor. “De fato, diversos trabalhos têm se apresentado hoje como conjuntos articulados, multiplicados, como um sistema de relações” (REIS FILHO, 2013, p. 60).

Quando Braga (2008) afirma que sua prática envolve ressignificar os elementos do cotidiano palpável, o encontro que oferece é com o *maravilhoso*, pois segue em busca de fazer-nos crer na existência do homem-cachorro. Tanto quanto a manipulação digital da fotografia, “como faria um ilusionista”, cria, em sua mescla entre performance e imagem fotográfica, uma narrativa que nos oferece a aceitação do processo que é mostrado. Acreditamos nas imagens oferecidas por Braga. O artista busca em sua prática, engajada no domínio produção de processos e eventos, que a imagem fotográfica nos mostre uma possibilidade outra de *realidade*.

Com a chegada da era *digital*, em uma clara crise da *verdade* nos meios de comunicação e na criação de imagens digitais, as barreiras entre a evidência presente em uma imagem fotográfica e a criação de novos paradigmas visuais se nebulam, cada vez mais. Não obstante, a fotografia se apresenta, a partir do século XXI, como um lugar de encenação, de possibilidades inventivas ao lidar com o mundo de informações cada vez mais fluído.

Momento em que a fotografia se apresenta como um território de invenção, como uma trama complexa e instável, aberta aos domínios da ficção e do imaginário, e no qual ela é tomada, sobretudo, por sua capacidade de invenção, seu poder em produzir novas realidades, por em movimento acontecimentos inesperados, encontros que estabeleçam relações inéditas com as imagens e com o mundo. (REIS FILHO, 2013: 59)

¹⁵ Entrevista de Rodrigo Braga. Site Olha e Vê (<http://www.olhave.com.br/blog/?p=80>)- Entrevistando, por Alexandre Belém. Postado em 25 de março de 2008. Acesso em 06/04/2019

Assim, a fotografia se oferece como um enigma, como afirma François Soulages (2010). Não nos oferece uma resposta e nos instiga a investigar não só os processos, mas instigar a criar e pensar na camada do imaginário. Dubois (2017) credita aos anos 2000 um período de retomada, de diversidade nas abordagens técnicas, de estudar, de fato, a fotografia em seus usos específicos em detrimento do estudo de sua "ontologia". Aproximamo-nos da virada digital em que as imagens tecnológicas se misturam às computações gráficas e, portanto, mesmo as imagens consideradas anteriores a dispositivos técnicos misturam-se a uma nova tecnologia.

O digital, em termos de dispositivo, literalmente aplainou, apagou anulou as diferenças "de natureza" entre os diversos "tipos" de imagens (pintura, fotografia, filme, vídeo etc) - e mesmo entre textos, imagens e sons, todos alojados sob a mesma insígnia digital indiferenciada da reprodução e da transmissão dos "sinais" da informação. Finda a cartografia dos tipos de imagem, não há mais uma terra incógnita. (DUBOIS, 2017, p. 41)

Para Dubois (2017), ao findar as diferenças entre textos, imagens e sons e reduzi-los a informações codificadas digitalmente, torna-se, logo, o campo menos definido, complexo, denso. Divide-se o pensar a imagem fotográfica ante a sua digitalização e à sua complexa formação entre dois campos: entre creditar a virada digital uma renovação e uma libertação da imagem sem precedentes ou creditar a virada digital, um lugar de absurdo negativista. Para Dubois (2017):

Pois se cessarmos de fantasiar esse "digital" como deus ou diabo, se o reenviarmos para a realidade das coisas, os dispositivos técnicos e os usos efetivos da fotografia, hoje em dia bem testados e atestados, percebemos que eles não são nem tão catastróficos nem tão exaltantes como os imaginamos. (...) No fundo, eu diria que a chegada do digital permitiu justamente relativizar, recolocar no lugar essa teoria dos anos 1980 ao limitá-la à sua dimensão "genética", a esse simples momento do processo de fabricação da imagem, e ao mostrar que sua "ontologização" foi uma extensão pelo menos discutível, um tipo de cegueira epistemológica, uma tentativa de epifania teórica pela absolutização, pela glorificação, do que não é, em suma, nada mais do que um procedimento técnico. (DUBOIS, 2017, p. 43-44)

A *emanação do isto foi*, gradualmente, se dissolve nos estudos sobre fotografia. Parte por nos encontrarmos, também, em uma crise de *verdade* na sociedade, em que novas evoluções tecnológicas nos levam a duvidar de tudo que acontece ao nosso redor, o estudo da imagem fotográfica procura emancipa-se da querela de ser uma representação fiel. Em suma, por nos encontrarmos em um mundo em que há tantos *photoshops* e

softwares de imagem disponíveis, que as imagens se constroem em códigos e camadas nos programas.

Para Rouillé (2009), o papel do artista, no caso destas páginas, nos dedicamos a Iturbide e Braga, é de oferecer o dispositivo para oferecer oportunidades em que o público possa se apossar para que algo aconteça ao olharmos a imagem posta em uma relação “em constante devir: um estar lá conjunto, que aja sobre os comportamentos” (2009, p.351). De forma que as obras de *Nuestra Señora das Iguanas* e *Fantasia da Compensação* são lugares de expressar conexões e de visualizar aproximações. O *maravilhoso* insurge, para Chiampi (1980, p.52), como entidade cultural, cuja função é de ser uma predicação metafórica de um estado de encontro. O encontro que se dá com o que não explicamos de forma racional, com o extraordinário, com o que se exclui em pensamento racional de fenômeno e é aceito por nós, das Américas Latinas, como parte integrante do cotidiano.

Ora, como entidade cultural, o *maravilhoso* toca o estado das coisas, pessoas e acontecimentos assim como individualiza como experiência. (CHIAMPI, 1980, p.52), de forma que as fotografias que aqui se encontram avizinham-se ao *maravilhoso* na aceitação do insólito que surge na imagem. As fotografias que compõem estas páginas mostram em visualidade um fenômeno, como dispositivo que oferece a oportunidade de nos depararmos com um ser híbrido, em um *media* que, hoje, pode ser *visto* e percebido como lugar de criação e de fabulação.

Como aponta Entler (2009), em *Um lugar chamado fotografia*, a fotografia contemporânea se constrói como uma postura, como tentativa de se colocar de modo crítico e consciente. O que se leva ao limite em possibilidades de transgressão e ficcionalização. A imagem fotográfica é percebida em construção imaginária e, assumidamente, híbrida e encenada. Entler (2009) propõe que se rompa com o purismo *ontológico* sem negar o papel que algumas referências exercem na fruição das imagens. É quando aponta para "pensar a fotografia como um lugar conceitual que nos permitiria olhar a própria história de modo transgressor".

Para Entler (2009), é difícil nomearmos uma palavra que agrupe as experiências que explique o lugar da fotografia na contemporaneidade. Esboçamos algumas tentativas,

mas "enquanto levava ao limite as possibilidades de transgressão técnica e ficcionalização, essa mesma fotografia nos ajudou a perceber o quanto havia de impuro e imaginário na própria experiência documental a qual se opunha" (ENTLER, 2009).

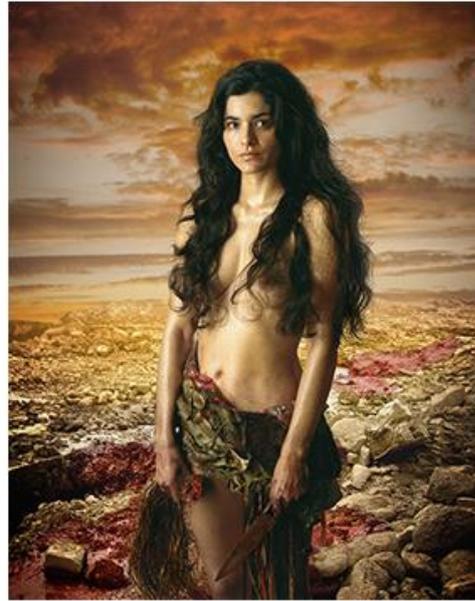
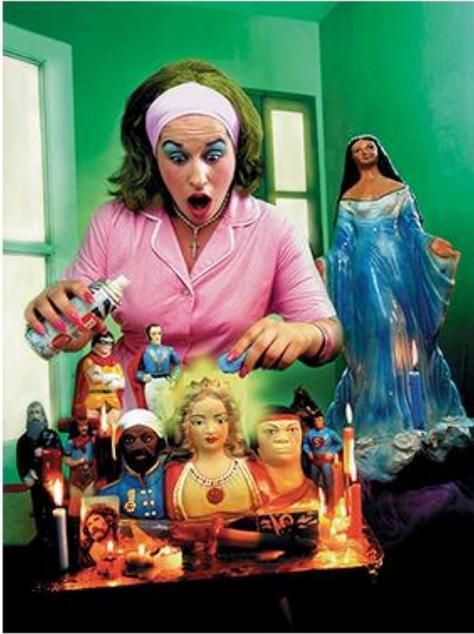
Como linha de frente, a fotografia que se propõe abertamente encenada, como no caso de Marcos López¹⁶, motivou-nos a produzir reflexões sobre a imagem fotográfica em sentidos menos óbvios. Entler (2009) aponta para uma postura, um discurso diferente sobre a imagem fotográfica que é uma atitude menos mística diante da técnica e consciente de quais artifícios como instrumento de prova nos colocaram a pensar a fotografia a estar em relação próxima à sua história, desconstruindo, assim, os ritos de imagem técnica e mimética do que chamamos de *real*.

Não precisamos ser conservadores – sair em defesa do documento, da película, do laboratório, do enquadramento, da contemplação, do instante decisivo – para reconhecer que há sim uma história que confere, ainda hoje, um lugar à fotografia. Isso não é pouca coisa. Se não sabemos definir seus limites, a fotografia é, pelo menos, um lugar conceitual construído e consolidado no tempo, a partir de onde olhamos para uma produção artística, mais confortavelmente no caso de algumas obras, menos confortavelmente, no caso de outras. (ENTLER, 2006)

Em estar em um “lugar conceitual construído” (ENTLER, 2006), a fotografia se forma ao olharmos de um ângulo específico, confortavelmente ou não. O *maravilhoso* na fotografia estaria no território da experimentação. Marcos López, fotógrafo argentino, atua nas áreas de publicidade e monta séries em que desenvolve a montagem e direção de cena como forma de produzir imagem fotográfica. Suas imagens, assumidamente encenadas, desenvolvem e recriam temas ligados a seu país, a cultura pop e a releituras de cenas clássicas, como a santa ceia. As séries fotográficas de López são conjuntos de fotografias formadas, previamente, em imaginação e, em seguida, construídas nos espaços que propõe.

¹⁶ Fotógrafo argentino conhecido por montar cenários, personagens para então fazer uma fotografia. Uma fotografia de Marcos López surgirá no capítulo *Maravilhoso*.

Título: montagem com imagens de Marcos Lopez. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Santuário, Buenos Aires, 1998. Cautiva - sem data.



Fonte: LOPEZ (2019)

Logo, se criarmos "a consciência de que toda operação técnica reconstrói a realidade" (ENTLER, 2009), as fotografias presentes nestas páginas reconstróem a *realidade* nas Américas Latinas. Entler (2009) arremata: "Uma vez que, através do estranhamento, essas obras já nos ajudaram a reconhecer as possibilidades de manipulação da fotografia, estamos agora em condições de recuperar as possibilidades de identificação com o olhar. Teremos então a surpresa de perceber que, ao inventar um mundo, essas ficções nos representam ainda mais profundamente."

Admitimos que a imagem fotográfica é o espaço de uma imagem-mundo-possível (DUBOIS, 2017, p.44), estamos diante de uma imagem fictícia que fabula a partir da ideia de espaços imagináveis. A partir do pensamento que surge com a fotografia digital e as diversas formas de se fazer imagens híbridas, inevitavelmente, a fotografia se encontra o território da ficcionalidade.

É claro que as teorias dos mundos possíveis e o critério de ficcionalidade da imagem fotográfica contemporânea devem estar vinculados de maneira bastante significativa, produtiva e, por assim dizer, inevitável. Essa conjunção abre-se a novos campos teóricos (ao menos nos estudos da fotografia) e a novos e amplos horizontes de pensamento, como por exemplo o da verdade da ficção: mundo da ficção versus ficção do mundo; possível versus plausível; (DUBOIS, 2017, p.45)

Compreendemos a imagem fotográfica, entre todas as possibilidades que a cercam, ao ponto em que se pode observar as fotografias como objeto de criação a partir de uma estética de aceitação do *maravilhoso* no cotidiano. Por ser objeto de organização de sentidos e de criação de narrativas, a fotografia opera entre o visível e o invisível, entre a magia e a técnica, entre documento e imaginação.

A proposta de Entler (2009) de buscar um lugar de ao vermos uma fotografia entendê-la como reconstrutora de uma *realidade*, e assim, galgamos uma posição de inquietação em suas possibilidades: a de nos oferecer uma ficção de experiência e recuperarmos o olhar do mundo inventado pela imagem fotográfica.

Como criação, a fotografia nos oferece um sintoma, uma manifestação. Voltamos à sensação inicial interpelada pelas fotografias que nos guiam nestas páginas: *Nossa Senhora das Iguanas* (1979) e o duo de *Fantasia da Compensação* (2004). Inquietamos ao observá-las pois nos oferecem as linhas de força em suas visualidades: a fotografia que produz um *mundo-possível* na mostraçõo do híbrido humano-animal. As duas obras

nos levam a unir o corpo humano com corpos de animais, seja em mostrar-se em uma coroa, seja como parte integrante de uma face homem-cão. Inquietamo-nos por entendê-las como sintomas de uma forma de percepção da relação humano-animal que constantemente surge como sinal do encontro com o *maravilhoso*.

A fotografia de *Nossa Senhora Das Iguanas* nos aparece como um *milagre*, ao nos depararmos com uma mulher ativa em um ambiente que nos parece externo, aproximamos a sua imagem de uma aparição, um relance de um ser mítico. O termo *maravilhoso* se aproxima, etimologicamente, da palavra milagre. Tanto que quando Alejo Carpentier (1948) o define no prólogo de *El Reino Deste Mundo*, o começa por estes termos: “o milagre, de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade” (CARPENTIER, 1948, p.14) Ao olharmos pela primeira vez a fotografia de *Nossa Senhora Das Iguanas*, percebemos o ato de fotografar como escolha de seu milagre: uma mulher santa, de traços indígenas com a cabeça cheia de iguanas que parecem em gesto, dividir um corpo com a mulher.

Já *Fantasia da Compensação* nos transporta para outra sensação, também inquietante: o homem-cão fabricado em laboratório, como decisão de postura sobre si mesmo e como se apresentar em visualidade no mundo. Braga nos mostra o processo como evidência de sua transformação e escolha por se tornar um ser híbrido, parte homem, parte cão.

De certo, o *maravilhoso* surge inequivocamente no cotidiano, para Carpentier (1948) e o movimento seria o de percebê-lo e aceita-lo. O *maravilhoso*, como “patrimônio de toda a América Latina”, para ele, também, “não se concluiu em inventário de cosmogonias”, a passo que, a todo momento, no continente latino narrativas ligadas ao encontro com o insólito podem ser criadas e reinventadas. As potencialidades de criação são múltiplas. A sensação que ambas imagens antropozoomorfizadas manifestam é de inquietar-se diante delas.

E é por conta do sintoma de inquietação que, com efeito, aproximamos do conceito freudiano de *unheimlich*, na tradução de Paulo Cesar de Souza - o inquietante. É em uma descrição com extrema delicadeza de sentidos que Freud (1919) nos fala de uma qualidade de experiência, que se relaciona com o terrível, que desperta certo horror. Trata-se de sentir-se desarvorados, muito próximos de uma inquietação angustiante.

Sem tradução suficientemente equivalente em português, obtemos pistas em outras traduções da palavra, em uma nota de rodapé: *el siniestro, lo ominoso, il perturbante, o inquieto-estranho*. No dicionário alemão, é algo que causa incômodo, próximo ao espectral e a neblina. No latim, aproxima-se a uma certa hora de noite. Uma sensação que tem variantes de pessoa a pessoa, portanto, de alta suscetibilidade. *Unheimlich* pode ser pensada sem o aposto de negação, *heimlich* – significa doméstico, familiar. Aponta Freud (1919) que a maioria das línguas não tem uma palavra específica para esta certa nuance de assustador. Freud (1919) acrescenta que se pode confundir *Unheimlich* com o temor do novo, porém nem tudo que é novo é inquietante.

Há muito ele não conhece ou experimenta algo que poderia lhe produzir a impressão do inquietante; primeiro tem de transportar-se para esse sentimento, evocar dentro de si a possibilidade. (FREUD, 1919, p. 330)

Trata-se de evocar dentro de si e, de certa forma, aceitar. Reunimos, então, os dois caminhos possíveis: o que dividimos de sensação e a palavra. Ambos, segundo Freud (1919, p.331), levam à mesma seara: "o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar." Entre as nuances, Freud (1919) aponta que há algo que coincide nas definições de *unheimlich* e *heimlich*, o termo não é único, pertence, logo, como uma moeda, aos dois grupos de ideias, não são opostos, "o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido e mantido oculto. (...) *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (1919, p.338) Lembramos do que fala García Márquez no início da *Introdução*: ao mesmo tempo que seduzido pelo mundo ao qual se conectava por um cordão invisível e que dividia com a sua avó, Márquez temia a hora da noite por ser o momento em que se materializava todos os seus medos.

O grau de inquietação a que Freud (1919) se refere é de que algo não nos é compreensível por ser uma sensação de desespero e inquietude. Freud (1919, p.355) nos avisa: "quem não for impermeável às tentações da superstição se inclinará a atribuir um significado secreto a esse obstinado retorno." Freud (1919) atribui às questões de superstição e de um subconsciente.

Para o autor Júlio Cortázar (1982), o *maravilhoso* aparece em percebermos uma *realidade* de mistérios que se multiplicam quanto mais os buscamos, é como um sentimento de estar imerso em um mistério que, se aceito com naturalidade, se multiplica.

As sensações que Garcia Márquez (2004) se refere em *O Cheiro da Goiaba* aproximam o autor de sua forma de escrever e, são, segundo ele (2004, p.52), a maior fonte de criação, e decide por “aceitar os elementos sobrenaturais como alguma coisa que faz parte da nossa vida cotidiana” (2004, p.52).

(...) lo fantástico, y todo eso no crean ustedes que tiene nada de sobrenatural, de mágico, o de esotérico; insisto en que, por el contrario, (...) ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural. (....). (CORTAZAR, 1982, *online*)

Em seguida, Freud (1919, p.364) aproxima o inquietante de um reflexo ancestral que retorna, como algo que deveria permanecer oculto e se revela. Faz uma consideração:

O efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante. (FREUD, 1919, p. 364)

Como exercício, aproximamos um trecho da obra *El Reino De Este Mundo* de Carpentier (1948), em que Mackhandal, o personagem principal, transforma-se em mosquito e escapa de ser queimado vivo. Para os homens brancos que o amarram na fogueira, ele simplesmente morre. Para os escravos, seus companheiros, algo diferente acontece. Eles voltam para a fazenda rindo pelo caminho. Presenciaram a transformação de Mackhandal em mosquito, e assim, “Mackhandal cumprira sua promessa, permanecendo no reino deste mundo” (CARPENTIER, 1948, p.45).

Para Gama-Khalil, Borges (2018, p.21), trata-se de um movimento de percepção do acontecimento e em seguida a revisão de uma história sobre a ótica de aceitação do *maravilhoso*, em estado latente e bruto. Seres antrozoomórficos são muitas vezes vistos como monstros, devastadores de civilizações, como o minotauro, outras vezes colocados como sedutores, dotados de capacidades de controlar o desejo do outro, como sereias, e mais próximo de nós, a lenda do boto. Em outra perspectiva, como divindades com habilidades superiores tanto a seres humanos quanto a animais que além de possuírem a racionalidade humana e partes corpóreas de animais, possuíam, também, atributos especiais resultantes da fusão de ambos. (FRANZ, 2008, p.32)

A transformação em animal de Mackhandal, longe de ser uma divindade com habilidades superiores, surge em um estado limite de aceitação de um acontecimento

extraordinário, presenciado, a partir da visão, por quem divide a forma de perceber o mundo em encontro com o *maravilhoso*. Há um efeito inquietante de um acontecimento em que a promessa de Mackhandal e sua transformação se tornam visíveis. Em uma conferência em 1987, Carpentier nos fala que "o extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feito; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa a normas estabelecidas é maravilhoso." (CARPENTIER, 1987, p.122)

Na fotografia, o híbrido, detentor de uma visualidade atípica, causa, a princípio, desconforto, assombro ou curiosidade. Por nos depararmos com um ser visível, metade-humano, metade-animal, em que características não-normativas nos é mostrado. Franz (2008) nos indica que o *antropozoomorfismo* é um tema-chave de várias mitologias e é interligado a uma sobrenaturalidade, a uma possível divindade. Para ele, "em diferentes contextos culturais que partem do ritualístico para a arte, nota-se uma infinidade de relatos de metamorfose em que sacerdotes, iluminados, divindades e demônios costumam tomar a forma de animais, compondo aspecto inusitado e anormal, que reforça a sua grandeza (benigna ou maléfica)." (FRANZ, 2008, p.2)

A imagem, como não-exclusividade do visível, possui muitas esquinas imbricadas em si, da *realidade* que cria e desvela aos nossos olhos. Entre as correntezas do que a formam e o que formamos ao fitá-la. Didi-Huberman (2012, p.209) questiona o papel da imagem: "de dever ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência?" A imagem fotográfica, portanto, ocupa o lugar do *entre*, espaço do limiar entre o que entendemos sobre a realidade e o imaginário. O encontro do que toca o mundo e a imaginação como produção inventiva de sentidos.

Partimos de imagens que nos instigam fagulhas intuitivas sobre a fotografia como um lugar de encontro com o *maravilhoso*. Gama-Khalil e Borges (2018) mostram que nos estudos sobre o *maravilhoso*, associa-se com uma crise do *real*, assim, "O modo de o homem perceber o mundo deslocou-se, rompendo-se não só no campo das artes como no das ciências" (2018, p.16) Como uma forma de pensar arte que se pauta em uma recuperação do procedimento da singularização ou estranhamento. (2018, p.16) O ponto de uma ruptura com uma representação do *real* que caminha em direção ao imaginário como vetor principal. O *maravilhoso*, logo, é visto como rompimento de paradigmas realistas. Para nomear uma forma de criar próxima ao encontro com o insólito e em

constante negação de um positivismo de uma visão da *realidade* como purista em racionalização dos acontecimentos, o *maravilhoso* será objeto de reflexão, nas próximas páginas.

3. A INSURGÊNCIA DO MARAVILHOSO

Quando interrogado sobre qual terminologia é de sua preferência para nomear sua obra, seja *realismo mágico* ou *real/realismo maravilhoso*, o escritor Júlio Cortázar¹⁷ afirma: Cuántas palabras, quantas nomenclaturas para um mismo desconcierto (1968, p.15). A designação do termo nos interessa por nortear em que estado aproximamos as imagens fotográficas. As nuances da escolha do *maravilhoso* como termo central se dão em diversos pontos de avizinhamentos dos quais iremos nos dedicar nas próximas páginas.

Os termos *maravilhoso* e *mágico*, ligados a nomenclatura real/realismo, são comumente designados em diversas modalidades que orbitam a literatura fantástica. O vocábulo *maravilhoso* é empregado em variadas formas na literatura e nas artes. Previamente, na cosmogonia literária, *maravilhoso* relaciona-se ao termo *mirabilia*, que tem raiz em *mir* (*miroir*, *mirari*), e reverencia a visualidade de algo próximo a uma miragem/milagre e é a nomenclatura que dá origem à palavra espelho – *mirror* (Le Goff, 2010, p.16).

Maravilhoso tem o significado atrelado comumente ao que é visível, apreendido apenas pelos olhos, "porque a captação dessa visibilidade é realizada por intermédio dos olhos da alma, valendo-se da imaginação como seu meio de apreensão e de experimentação." (BORGES, GAMA-KHALLI, 2018, p.15). *Mirar*, provocar admiração, gesto de surpreender-se. A principal característica do *maravilhoso* para Le Goff (2010, p.20) é o fato de ele "ser produzido por forças ou seres sobrenaturais."

Para Le Goff (2010), a irrupção do *maravilhoso* se configura, tanto na história oral, quanto na produção de imagens, desde os primeiros mitos que explicam o mundo.

¹⁷ Júlio Cortázar é um escritor argentino, criado por mulheres e que se forma professor de Letras em 1935 na Escola Normal de Profesores Mariano Acosta. Exilado por conta de ditadura na Argentina, em 1951, muda-se para Paris para estudar e acaba por morar definitivamente em Paris, onde escreve e trabalha, também, como tradutor da Unesco. Sua obra, entre o conto e prosa poética, assemelha-se a de Jorge Luis Borges. Em sua vasta produção, apontamos a obra *Rayuela* de 1963 e peças críticas como *Histórias de Cronópios* de 1962, significativas em sua obra.

Segundo ele, a função do *maravilhoso* é de ser um contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano. Pela palavra, *maravilhoso* nos provém vislumbres sobre a escolha terminológica: o olhar que se estende, que se admira com algo, que percebe algo além do que normalmente se percebe. Uma das concepções que Chiampi (1980, p.48) apresenta é a da proximidade com o verbo *mirare*, etimologia próxima de *milagre* e da *miragem*, um efeito óptico que engana os sentidos. De forma que, uma dimensão que preserva algo de natural, mas que é *mirada* como algo qualitativamente diferente.

Em sua segunda opção, o maravilhoso difere radicalmente do humano é tudo o que é produzido pela intervenção de seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não tem explicação racional. (CHIAMPI, 1980, p.48)

Entre as duas acepções, não é possível saber qual é a original, porém ambas são valiosas no entendimento do *maravilhoso*. Em alguns casos, o fenômeno se observa como extraordinário, em um grau exagerado de percepção do acontecimento; em outros, o ser é inumano e sem explicação racional. Recorrentemente, o termo *maravilhoso* e suas proximidades com o olhar se apresentam em diversos estudos e escritos, dos quais, apontaremos alguns.

3.1. A distinção na Literatura

Na literatura, a ideia de fantástico¹⁸ por Tzvetan Todorov (1981, p.34) está dividida em dois polos, em um dos quais, está a ideia do *maravilhoso* como aceitação de um mundo intercalado por fenômenos que não podem ser explicados. O fantástico é a “hesitação”, a dúvida que surge na relação primária entre o que se considera *real* no cotidiano e o não-real, o que não pode ser explicado. “Hesitação experimentada por um ser que não conhece nada mais que as leis naturais, diante de um evento aparentemente sobrenatural”, Todorov (1981, p.17) define. O fantástico é o entre o convencional e o que foge ao curso, o limiar entre o racional e o incompreensível e os encontros acontecem entre eles.

¹⁸ O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. (...) O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (...) Roger Caillois, em *Au cœur du fantastique*, afirma que “Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inatérvel legalidade cotidiana.” (TODOROV, 1981, p. 15-16)

Para Todorov (1981), a racionalização do encontro entre estes mundos, seria caminhar para a ideia de *estranho*, tentar entender e, por conseguinte, decifrá-lo; já a escolha pelo *maravilhoso* é a assimilação e a aceitação de “novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado (...)” (TODOROV, 1981, p. 24).

A distinção se dá, para Roas (2001, p.13) de uma formulação de que a *Literatura Maravilhosa*, cria um ambiente específico para que o insólito emergja. Para Roas (2001), o *Real Maravilhoso* não tem a ruptura entre os planos, há uma nivelção e os faz pertencer a mesma zona; como experiência, o insólito irrompe em um formato transgressor, porém naturalizado. O insólito que surge no cotidiano é absorvido pela narrativa ao constituir o espaço e o tempo de forma a ser um elemento natural.

Por conseguinte, o *Real Maravilhoso* é formado, morfologicamente, por um binômio: há um substantivo pretensiosamente concreto, o *Real*, que nos prende à uma ideia de reportar uma *realidade*, e um adjetivo o *Maravilhoso*. Na apresentação do livro *O Real Maravilhoso* de Irelmar Chiampi, Emir Rodrigues Monegal aponta para que não só interessa à Chiampi (1980) a definição do *Real Maravilhoso* como um movimento de uma época de um dado momento na literatura hispano-americana, mas de um discurso, de uma potência criativa que permite entender as coordenadas da cultura e da sociedade em quaisquer linguagens, de ligar o que apreendemos da *realidade* ao encontro do *maravilhoso*.

3.2. A diferença com o mágico

Chiampi (1980) define como peculiaridade para o uso do termo *maravilhoso* a diferença que ele tem com o termo *mágico*. Mágico, para a autora, é “a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais.” (CHIAMPI, 1980, 43-44) O mágico se distancia e procura resolver, já o *maravilhoso* aceita a presença do insólito.

Imputar o termo realismo mágico no fenômeno de renovação ficcional que acontece em torno de 1940-1955 é algo que se cobre como um golpe a complexidade temática (...) Adotar a nomenclatura do mágico revela uma preocupação de constatar essa ‘nova’ atitude do narrador diante do que chamamos de real. O que a crítica local constata é um “modo de ver”. “E esse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúcido, foi identificado genericamente com a magia. (CHIAMPI, 1980, p.21)

Ao deslocar o *maravilhoso* de uma temporalidade, Chiampi (1980) propõe a desvinculação do *Real Maravilhoso* de uma escola de criação literária por volta das décadas de 1940/1950 nas Américas Latinas. A potência criativa permeia, logo, obras de diversas linguagens em diversos tempos, pois não é só uma vertente literária pontual na América Latina, é um sintoma da percepção a partir da experiência que resulta em uma criação.

O trabalho de mudança do olhar, de construção do sentimento de pertença e aceitação do *maravilhoso* se dá em décadas de produção artística, literária e política na América Latina no século XX. E jamais se findará em movimento. Para Chiampi (1980), o que sobrevive é o valor metafórico que oferece um teor de referência para indagar sobre o modo como as linguagens, de forma narrativa, sustentam o processo de permanente retomada da identidade da América Latina no contexto ocidental. A partir da percepção do cotidiano, o discurso do *Real Maravilhoso* se constrói a entender o território latino como um lugar em que o encontro entre o que chamamos de *real* e o que é insólito é percebido, aceito e reverberado por uma linguagem de criação.

Outra característica do termo *maravilhoso* é que o “termo oferece a sua definitiva incorporação à Literatura, à Poética e à História Literária de todos os tempos. Longe de ser considerado um modismo terminológico, o *maravilhoso* tem servido para designar a forma primordial do imaginário de obras de todas latitudes culturais (...)” (CHIAMPI, 1980, p. 49) Sobre a ideia de *maravilhoso*, Todorov nos traz uma parte do texto de Pierre Mabilille em *Le Miroir du Merveilleux* de 1940:

Mais à frente da pulverização, da curiosidade, de todas as emoções que brindam os relatos, os contos e as lendas, além da necessidade de distrair-se, de esquecer, de procurar-se sensações agradáveis e aterradoras, a finalidade real da viagem maravilhosa é, e já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal. (MABILLE *apud* TODOROV, 1981, p. 24)

Título: Obra Seltssome Arch'Strang Ark'ca de Dr. Franz Roh. 1930



Fonte: Ubugallery.com

Quando buscamos a origem do termo *maravilhoso*, descobrimos que o *maravilhoso* é pensado desde Aristóteles¹⁹. Na Europa no início do século XX, o *maravilhoso* é pensado, como possibilidade estética literária, no período do surrealismo²⁰ francês. Uma das primeiras vezes que uma potência da linguagem artística é nomeada de realismo mágico²¹ é em 1925.

O historiador e crítico de arte, Franz Roh, em seu livro *Nach Expressionismus*, reflete sobre: “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (ROH apud CHIAMPI, 1980, p.35). Franz Roh produz imagens em colagens de fotografias e de desenhos. Sua obra deste período, entre 1930 e 1940, é próxima ao sonho, ao absurdo, em suas colagens inusitadas. É de uma visão de criação imagética que Roh dispõe de uma realidade miraculosa.

O pensamento de *maravilhoso* de Roh (1925) na pintura alemã indica a indagação de outras dimensões da *realidade*, mas sem deixar perder o que há de concreto. Infelizmente, não será possível discutirmos a fundo o *maravilhoso* de Franz Roh em suas colagens. Aqui, apontamos apenas a aproximação com a forma de produzir imagens sob a perspectiva de encontro com o insólito e indicamos a leitura de *A Introdução ao Realismo Mágico*²² de Franz Roh.

3.3. O *maravilhoso* e a América Latina

Para não nos perdermos na tentativa de descobrir a primeira forma de utilização do termo *maravilhoso*, vamos pensar o surgimento do termo no continente latino, local onde concentramos nosso estudo. A princípio, o *maravilhoso* aparece como forma de compartimentalizar uma *realidade* considerada exótica pelo olhar do colonizador. Classifica-se, logo, os costumes e ritos considerados inusitados e incomuns como

¹⁹ Decidimos não aprofundarmos nos diálogos com o pensamento de Aristóteles. Segue uma sugestão de leitura sobre o assunto: “Já Aristóteles o tinha utilizado na Poética (séc.IV a.C.) quando no Cap.XXIV refere o modo como este participa na tragédia e na epopeia : «O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopeia, porque ante nossos olhos não agem actores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso» (trad. de Eudoro de Sousa, p.141). Disponível em: << <http://edtl.fesh.unl.pt/business-directory/6057/maravilhoso/> >>

²⁰ Em breve, pensaremos o *surrealismo e o Real Maravilhoso*.

²¹ Nomeação dada a uma possibilidade narrativa no campo das artes que tem movimentos em comum com a estética do *real maravilhoso* e da qual diferenciamos logo acima.

²² Acesso em: <<https://www.kibin.com/essay-examples/an-introduction-to-the-magic-realism-by-franz-roh-Uw4HrvkL>> 07/02/2019

também, o ambiente e a relação dos viventes no continente entre si e com a natureza como *maravilhosos*.

O atributo servia como resolução do dilema de nomeação do encontro com o insólito que, apesar da colonização violenta, resistia a uma racionalização dos fenômenos. Para Chiampi (1980, p.98), nomear as sensações e a *realidade* complexa das Américas Latinas como *maravilhoso* veio ser uma “solução (para bem ou para mal) para a tarefa contingente de sistematizar, de dar forma ao conjunto plural e informe de conteúdo do mundo recém-ingressado.” Durante os séculos seguintes à colonização, o povo explorador investiga, a partir da palavra e da imagem, as Américas colonizadas. O movimento de entendimento é do *maravilhoso* por ser distante, por não caber na organização de pensamento europeu.

A noção de diferença, que subjaz à predicação do maravilhoso à realidade americana, traduz certamente a dependência do estereótipo colonial que erigiu e manteve a nossa sujeição, impondo uma estrutura social maniqueísta, de oposições raciais, culturais e religiosas absolutas. Por outro lado, o desejo de capturar as essências mágicas da América conleva uma função desalinante diante da supremacia europeia, quando exalta a americanidade como valor antiético desta e se oferece como possibilidade de superação dialética dos enfoques redutores das culturas às suas trações ocidentais. (CHIAMPI, 1980. P. 38-39)

Voltamo-nos à palavra: entre as palavras que derivam do verbo *colo* do latim estão cultura, culto e colonização. O termo *colo* é matriz da palavra colônia, é espaço que está sendo ocupado. Para Bosi (1992), ao classificarmos os tipos de colonização, distinguimos dois processos: o povoamento e a exploração do solo. Porém, não só de povoamento e exploração de solo se constrói o processo de colonização. Bosi (1992) acrescenta entre os inumeráveis fatores violentos do processo, como formação estrutural de domínio, os desígnios do conquistador que tem características épicas de risco e de aventura, a exploração do meio ambiente, como também, o esmagamento de costumes locais.

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do colo: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer. (BOSI, 1992, p.15)

Ao adentrar a pesquisa sobre o *maravilhoso*, remonta-se, constantemente, ao famoso prefácio de Carpentier (1948) de *El Reino De Este Mundo*. O prefácio dá início, pelo menos em termos de estudos formais e oficiais, a um movimento literário de contestação do posicionamento de distância que o colonizador adota para enquadrar a aproximação com os fenômenos próximos ao insólito no continente latino.

Carpentier (1948) afirma o *maravilhoso* como integrante da cultura do continente, entretanto revela uma postura: há a recusa de uma criação homogeneizante de todo o continente, como forma totalizante de uma maneira de perceber o cotidiano. Para ele, cada espaço produz um modo de encontro com o *maravilhoso*, por ser, de fato, um povo heterogêneo. Há, também, a nuance de uma aceitação do *maravilhoso* que não necessita de explicação racional. Para ele, o *maravilhoso* é uma faculdade de criação que, naturalmente, irrompe no continente latino.

Alejo Carpentier é escritor. Seu pai era arquiteto francês, a mãe, professora de línguas russas. Alejo nasceu na Suíça, em 1904, e aos dois anos de idade, muda com a família para Cuba, onde construiu a primeira parte de sua obra. Carpentier morou na França, no período que se encontra como fugitivo político. Em território francês, conviveu constantemente com André Breton e os surrealistas, movimento do qual se afasta. Iremos refletir, mais a frente, já que esse movimento apresenta alguns pontos que se assemelham e se afastam do *maravilhoso*. Em seguida, Carpentier volta ao continente latino, visita o Haiti e inspirado pela obra do pintor e artista visual Wifredo Lam²³, escreve o prefácio que incorpora o termo *maravilhoso*.

A cada passo encontrava o Real Maravilhoso. Mas pensava também que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único do Haiti, mas patrimônio de toda a América, onde apesar de tudo ainda não se parou de estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias. O Real Maravilhoso encontra-se a cada passo nas vidas dos homens que inscreveram datas na história do Continente. (CARPENTIER²⁴, 1948, p.14)

²³ Wifredo Lam nasceu em Cuba em 1902. Filho de um imigrante chinês e de mãe mestiça, o artista cria entre as influências surrealistas e a vivência com a estética africana e indígena. Maria Narareth Soares Fonseca em *Identidades de Fronteira: escrituras híbridas* caracteriza a arte de Lam como: no entrecruzamento das heranças advindas de sua identidade "criolla" e de sua formação européia, perceptível, em muitos de seus quadros. (...). Deixando aflorar, em sua pintura, o componente africano, este ganha outra dimensão e ultrapassa tanto os estratos populares negros cubanos, como a ruptura surrealista de que frequentemente se vale. (FONSECA, 2000, p. 110)

²⁴ Tradução nossa.

A temática dos quadros de Lam orbita em uma pulsão da natureza. A partir da criação com traços rígidos dos pincéis, encontram-se presentes homens-plantas, pessoas híbridas ao ambiente que as rodeiam. Percebe-se, na pintura, constantes metamorfoses e na filiação entre humano e espaço ao redor. Assim, torna-se evidente os atravessamentos em comum para ambos na cultura que os cerca, como a forte presença do ambiente em constante troca com o elemento humano e, como consequência do enlace, destacar elementos que desvelam o *maravilhoso*, seja na literatura, seja na pintura.

Lam transfere para seus quadros a retórica da proliferação típica do *real maravilhoso*, visto por Alejo Carpentier como um recurso estético capaz de reproduzir a especificidade da cultura americana e de salientar os seus contrastes com relação à Europa. O conceito em Carpentier procura identificar a profusão de elementos díspares, próprios de culturas heterogêneas, (...) em vários quadros de Lam, quando mergulham na diversidade americana e dissolvem os traços rígidos, inadequados à figuração do *real maravilhoso*, para apreender as pulsações da natureza, vista como um espaço de concretudes místicas e mitológicas. (FONSECA, 2000, p. 111)

De estética intuitiva, por uma apreensão da *realidade* como espaços formados pelas trocas entre homem e natureza, de forma que as diferenças que se estabelecem entre o cotidiano europeu e o cotidiano no continente latino tornam-se visíveis nas imagens de Lam. Logo, enfatizam as feições plurais das constantes trocas do humano com o ambiente que se se forma ao seu redor. A obra de Wifredo Lam se encontra próxima ao surrealismo, tanto em estética, quanto em influência dos traços das pinceladas. Carpentier (1948) nos fala “(...) el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfadada Creación de Formas de nuestra naturaleza -con todas sus metamorfosis y simbiosis-, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea” (1948, p.14). Na pintura de Lam, Carpentier (1948) observa um encontro que é patrimônio de um espaço, onde se estabelece um inventário de cosmogonia, de metamorfoses e simbioses.

Título: La Jungla de Wifredo Lam (1943)



Fonte: site do MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova York)

3.4. *Real Maravilhoso e o surrealismo*

Schøllhammer (2004, p.118), em *Além do visível: o olhar da literatura*, refere-se à criação próxima ao *maravilhoso* como um “elemento estratégico na procura pela fundação estética de uma identidade própria.” Para Schøllhammer (2004), o movimento funciona como uma alavanca na compreensão da realidade latina, “própria em outros limites que são diferentes daqueles oferecidos pelo realismo histórico e pelo modernismo de vanguarda, que ainda se atrelavam a uma visão utópica, em relação à modernidade iluminista europeia.” (2014, p.118)

À princípio, o *maravilhoso* aparece na percepção europeia criada a partir da colonização de utopia e de distanciamento. A *maravilha*, para a Europa, é o desconhecido, o diferente. As percepções criadas, não só a partir da construção dos textos de cronistas, mas também pela linguagem falada, são um simulacro. Cria-se uma ideia de *maravilhoso* para traduzir uma realidade que não pode ser dissolvida pela racionalidade da época.

Observemos as imagens das páginas seguintes. A primeira imagem é de Rodrigo Braga, fotografia da série de trípticos *Da Compaixão Cínica* de 2005. Há três fotografias que constituem a série, e uma quarta que surge em 2007. Entre pedaços de animais, Rodrigo se amalgama a uma pata de um boi, pés de galinha e uma cabeça de peixe. Com um fundo de terra e iluminação natural, o corpo de Rodrigo desnudo se mistura com a anatomia dos animais desalojada de seus corpos.

A fotografia *Da Compaixão Cínica 2* mostra o artista Rodrigo Braga, que com as mãos molhadas, segura delicadamente a cabeça de peixe que encaixa em seu rosto. Encontra-se próximo ao chão, na terra. Um híbrido de homem-peixe fora da água. Os músculos de suas costas arqueiam-se, em um movimento que, por mais que a cabeça do peixe esteja morta, seu corpo vivo e em iminente movimento se mescla em diástase e os dá vida.

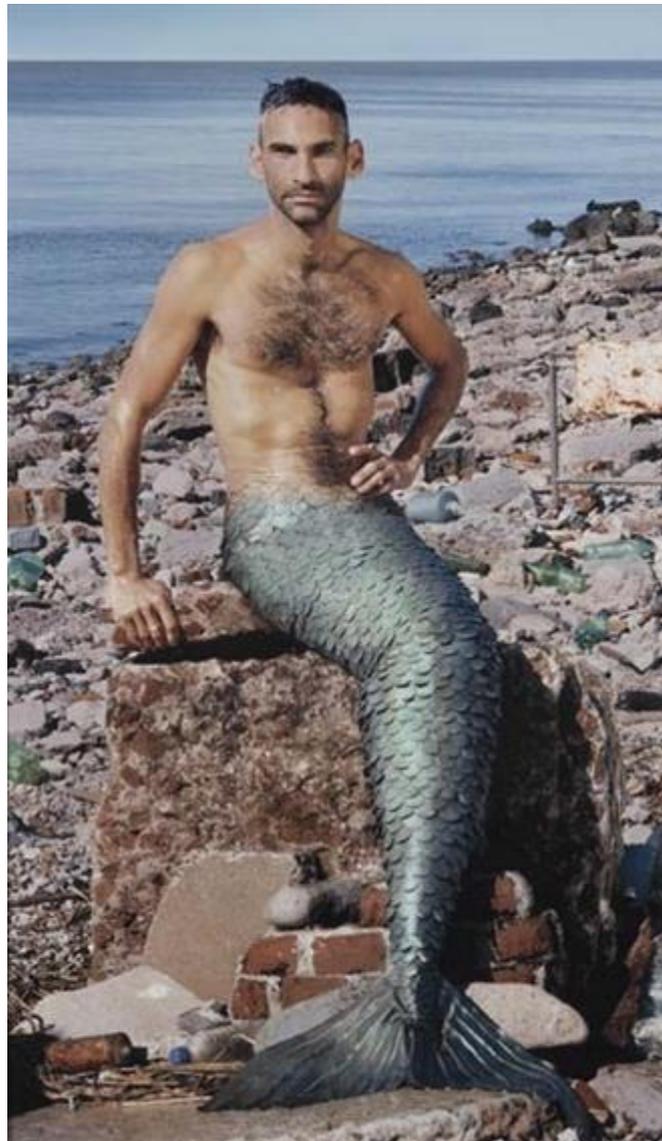
Logo em seguida, vemos uma imagem de Marcos López do ensaio *Sub-realismo Criollo*. A fotografia, feita em Buenos Aires, Argentina, se intitula *Sireno Del Rio De La Plata* de 2002. Um homem se apoia em uma mureta, com uma de suas mãos. A outra mão apoia na cintura. Com a postura ereta, ele posa em direção a nós. Seu corpo, metade homem, metade peixe, como um sereio. Ao fundo, há uma faixa de mar distante e uma enorme quantidade de entulho que o separa do mar e da pequena faixa de céu.

Título: Da Compaixão Cínica de Rodrigo Braga (2005)



Fonte: BRAGA (2019)

Título: Sireno Del Rio De La Plata - Sub-Realismo Criollo - Marcos López (2002)



Fonte: LOPEZ (2019)

Ambas fotografias compartilham um mesmo tema entre si: homem e peixe em um só corpo. Porém, as executam de maneira diferente e, boa parte do que nos apresentam, distinguem, também, a maneira de se relacionar com os animais e com o híbrido homem-peixe. A primeira, de Rodrigo Braga, é uma fotografia que pertence à uma série performática em que o artista se apropria de pedaços de animais descartados e dos quais divide, em anatomia, com o animal homem, seu próprio corpo. Rodrigo Braga incorpora em sua cabeça uma cabeça que não lhe pertence, mas que poderia ser a sua. Como um homem de cabeça de peixe, cria-se a intenção de movimento em posicionar-se próximo ao chão, com os músculos arqueados. Na fotografia, um homem-peixe em um *close* próximo, o animal híbrido está em iminência de deslocamento e pressiona o corpo contra o chão. Parte do rosto-humano de Rodrigo Braga vaza nas laterais do rosto-peixe que necessita de suas duas mãos para sustentá-lo no lugar desejado.

Do título, *Da Compaixão Cínica* (2005), imagina-se uma crítica ao descarte das partes escolhidas pelo artista para se misturar aos animais: uma cabeça de peixe, um rabo de boi e uma coleção de pés de galinha. Partes que comumente não são usadas para consumo. Um só homem se mistura a partes de animais. Deleuze e Guattari (1997, p. 25) nos fala de pensarmos o devir-animal em matilha, entretanto, fala também de um indivíduo excepcional que, em suma, todo animal tem o seu: o anômalo. Não é um indivíduo que remete ao animal familiar, da maneira psicanalítica de perceber as aproximações, nem tampouco o portador de uma espécie. Como fenômeno de borda, o encontro do anômalo com seu animal se dá de forma de filiação, por conseguinte, a metamorfose kafkaniana é um exemplo forte. No limiar, o anômalo se torna outro algo, nem humano nem animal. E, mais importante nesta aproximação, é pensar que em algum momento, ele é os dois, ao mesmo tempo.

Mas o anômalo não é tampouco um portador de espécie, que apresentaria as características específicas e genéricas no mais puro estado, modelo ou exemplar único perfeição típica encarnada, termo eminente de uma série, ou suporte de uma correspondência absolutamente harmoniosa. O anômalo não é nem indivíduo nem espécie, ele abriga apenas afectos, não comporta nem sentimentos familiares ou subjetivados, nem características específicas ou significativas. (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.22)

Braga, em gesto de encaixar, procura misturar-se; uma aliança clara entre tornar seu corpo em ser os dois animais ao mesmo tempo, homem e peixe. Quando nos voltamos para a imagem do *Sireno* (2002) de Marcos López construída em um lugar repleto de

entulhos e restos. Posiciona-o próximo à uma mureta da qual posa em direção ao nosso olhar. O homem que posa não é o fotógrafo que assina a imagem. Em enquadramento, há um distanciamento entre o homem com calda de peixe e a câmera. O homem-peixe de López está numa cidade, entre escombros. Carpentier (1964), em *Tientos y diferencias*, aproxima o *maravilhoso* à simbiose dos povos nas Américas Latinas. O autor recomenda a utilização dos espaços urbanos em vez das tradicionais selvas, pampas, montanhas. Observa: “Todas las ciudades tienen un estilo fijado para siempre. Las nuestras, en cambio, están, desde hace mucho tiempo, en proceso de simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones – tanto en lo arquitectónico como en lo humano” (1964, p.15). De forma que, o homem-peixe da fotografia de Marcos López existe em restos de construções, em um lugar a esmo, dentro ou próximo a uma cidade.

Como figura cultural, o *sereio* e a metamorfose homem-peixe pertencem a uma série de lendas e relatos nas Américas Latinas. Há o conto do boto, conhecido conquistador de mulheres, na Amazônia, assim como a lenda do Piracuru em que um jovem da tribo Uíá que tinha um coração muito perverso que foi castigado por Tupã. O jovem, um dia, foi pescar e teve seu corpo atingido por um relâmpago. É quando cai até o fundo do rio e se transforma em peixe. Porém, o homem na fotografia, divide em visualidade mais com as histórias de sereias, seres mitológicos universais, das quais as histórias circulam em incontáveis culturas ao redor do mundo. Para Borges (1995, p. 188), em *O livro dos seres imaginários*, as sereias ao longo do tempo, mudam de forma. Na Odisseia, conta-se que as sereias atraíam os navegantes e os levavam à ruína. Vistas constantemente como parte peixe, parte mulher. Borges (1995, p.189) nos fala que no idioma inglês, há uma diferença entre a sereia clássica, chamada de *siren*, e as mais difundidas atualmente, que tem calda de peixe, as *mermaids*.

A fotografia do *sereio* pertence à uma série de Marcos López que, entre suas imagens, contém uma mulher com feições indígenas com uma coroa de talheres, outro homem com feições indígenas que tem uma faca em seu peito e posa para o retrato de paletó, ambas estão na figura 7, da página 44. O ensaio em questão tem cenas refeitas da santa ceia, do casal Adão e Eva e de São Sebastião, encarnado em uma mulher. A carne, como comida, e a nudez estão presentes em grande parte das imagens. Marcos López produz suas imagens como cenas de acordo com o que deseja comunicar e as monta em

cenários escolhidos, como hospitais e bares. Segue o texto que apresenta em seu site, sobre a obra *Sub-realismo Criollo*²⁵:

El sub-realismo criollo no necesariamente tiene que ver con el surrealismo. (...)

Sub-realismo criollo es igual a surrealismo autodidacta, igual a usar la palabra expresionismo en el sentido de la necesidad de expresar fuertemente algo.

Obviedad. Adolescencia. Deseo y represión. Culpa. Cierta rusticidad, cierta ignorancia.

Los muchachos de siempre conversando en la puerta del bar de la rotonda.

La curtiembre, el Tiro Federal, la parte de atrás del cementerio que se inunda cada vez que crece la laguna.

La humedad. Lo gris de Santa Fe.

El resentimiento que provocan los amores no correspondidos.

Además, valga la aclaración: La Argentina no es México.

(...) Acá no vino ni Tina Modotti, ni Weston, ni William Borroughs, ni Trotsky fue amante de nadie. Acá no vino nadie. (...)

Te quiero. Te extraño. (LÓPEZ, 2002)

Em suas palavras, López não busca uma visualidade que encerre em si uma identidade latina, que englobe o México e a Argentina, o fotógrafo aponta as diferenças entre os países e que sua visualidade não abarca toda a cosmogonia latina. Da mesma forma, a homogeneização de uma *latinidade* que cerceie as distinções entre as características de cada lugar e de cada experiência não é uma proposta pensada por Carpentier (1948) em seu prólogo.

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la antología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. (CARPENTIER, 1948, p.15)

Para o autor, o *maravilhoso* surge de uma alteração, o que aproxima do *milagre*, de uma revelação, logo, de uma iluminação inabitual que amplia as categorias do perceptível (CARPENTIER, 1948, p.13). É um perceber que é de particular intensidade por quem a experiencia. E, exatamente por ser fruto de uma criação heterogênea, é que

²⁵ Site: <http://www.marcoslopez.com/series-subrealismo-criollo.php>. Acesso em: 05/04/2019

não podemos reduzir os fenômenos a somente uma forma de olhar. Carpentier (1948) invoca a percepção natural que há entre os viventes das Américas Latinas do que se percebe de proximidade com o *maravilhoso* cotidianamente. A percepção proposta não se forma por questão de nascença, como forma de homogeneização fatalista. “Não se trata, Carpentier o frisa bem, de um ‘*regreso a lo real*’ pretendido pela literatura engajada politicamente, mas de expressar (...) sua essência como entidade cultural” (CHIAMPI, 1980, p. 37). O autor afirma que marcas da história do continente constituem uma mostração do *Real Maravilhoso* latino americano.

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. *Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano*. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, en Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su Historia de la conquista de la Nueva España el primer libro de caballería auténtico. (CARPENTIER, 1984, p. 73, grifo nosso)

A crítica de Carpentier (1948) direcionada aos escritores europeus e ao surrealismo se multiplicam em seus escritos. De forma que Carpentier realça um fazer criativo que tem por peculiaridade ocorrer no continente latino, aparte do surrealismo. O autor considera desleal ao propósito que propaga a ideia de um *supra-real*, propõe o reconhecimento de uma realidade que transborda em encontros com o insólito. Para Monegal (1980):

Atrás de Carpentier, críticos e até ficcionistas, puseram-se a louvar a maravilha da América sem reparar que o maravilhoso é um conceito literário europeu; que foram os descobridores e conquistadores, os que o aplicaram primeiro à América para documentar sua estranheza de forasteiros diante de uma realidade exótica. (MONEGAL apud CHIAMPI, 1980, p.11)

A aproximação clara com surrealismo bretoniano não é só em períodos históricos, de fato, Carpentier (1948) esteve próximo a Breton em diversas ocasiões. O autor cubano participou do grupo surrealista em colaboração para a revista *La révolution surréaliste*, lançada em 1925, de cunho político relacionadas ao Partido Comunista. Em 1930, Alejo

Carpentier protagoniza um ataque ao surrealismo bretoniano tendo como mote um texto, *Un cadavre*²⁶.

No prólogo de Carpentier do romance *El Reino de este mundo*, texto considerado inaugural do movimento, há aproximações específicas e claras, além de críticas ao movimento surrealista. Há uma frase em francês no prefácio de *El Reino De este Mundo*: *vous qui ne oyes pas, pensez à ceux qui voyent*. Para Carpentier, o *maravilhoso* na visão dos surrealistas é invocado na descrença, de uma artimanha literária, uma fórmula aplicada em busca de uma literatura que não se sente. Somente a partir da crença, do milagre²⁷ é que a evidencia de um *Real Maravilhoso* surge.

²⁶ O texto foi escrito por dissidentes do Surrealismo. Entre os nomes que assinam o texto, se encontra Carpentier, George Bataille, Michel Leiris e Jacques Prévert. O texto, de cunho irônico, fazia referência à prática dos surrealistas do cadáver extraordinário (cadavre exquis).

²⁷ O maravilhoso o começa a ser, de modo inequívoco, sempre que surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e das categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, capaz de nos conduzir a um «estado limite». Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não se poderão curar com milagres de santos. (CARPENTIER, 1948. p. 13)

Título: Invenção Coletiva – René Magritte (1934)



Fonte: site do MoMa (Museu de Arte Contemporânea – Nova York)

Renée Magritte é o autor da obra na página a cima. Pintor belga que na década de 1920, inicia sua obra dentro do movimento surrealista. Aproximamos uma imagem de sua obra que contém, também, um humano-peixe. Suas imagens costumeiramente são de tratamento realista na forma. Utiliza de processos ilusionistas entre os contrastes de objetos e corpos ditos como *reais*, assim cria uma atmosfera surreal. Afirma Breton (1985), no *Manifesto Surrealista*:

Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão se procuraria na atividade surrealista outro móvel que não a esperança de determinar esse ponto. (BRETON, 1985, p. 98)

No fragmento do *Manifesto Surrealista*, percebemos que os surrealistas pensavam em um *supra-real*, como se em um novo espaço/nível em que a comunicação, entre os dois polos distantes, ocorresse. Entre *alto e baixo*, o desejo surrealista era que os pontos entre *real* e imaginário não fossem contraditórios em suas criações. Segundo Breton (1985), que eles cessem de ser percebidos como divergentes conforme uma condição do *Manifesto Surrealista*. Aproximamos da ideia de Carpentier (1948) que o *Real Maravilhoso* é aceitação do cotidiano, como em uma revelação privilegiada da realidade, de certo, próxima à um estado limite.

Entre a obra de Magritte e a de Rodrigo Braga, a divergência se visualiza de acordo com a proximidade. Braga encaixa a cabeça do peixe em sua própria, o enquadramento da fotografia nos coloca próximo do homem-peixe. Magritte pinta um híbrido sem vida, na praia, à deriva. A perspectiva é de um observador à distância. Já Braga adere em seu próprio corpo o peixe. Entre *Invenção Coletiva* de Magritte e *Sireno* de López, observamos a mudança da parte escolhida do peixe: *Sireno* senta-se altivo com sua parte inferior de peixe, assim como uma grande quantidade de imagens que se referem às sereias. O híbrido de Magritte é metade superior peixe, a inferior nos mostra o sexo feminino exposto, pernas sem vida, de lado, em uma praia deserta. *Sireno* de López no meio de entulhos e de uma possível cidade, de postura orgulhosa. Já a mulher-peixe de Magritte está morta. Este gesto, simplista, de comparação, parte de um exercício de aproximação do que se mostra em visualidade com o que se entende em teoria.

Apontamos que, para William Rubin (1966), crítico da exposição *Dada, Surrealism and their heritage*, no texto *Toward a Critical Frame Work*, *Artforum*, de

forma visual, a pintura surrealista se divide entre o automatismo abstrato e o academicismo ilusionista, entre a associação livre e o sonho, cria-se uma imagem metafórica. De certo, não podemos encerrar em apenas um exercício comparativo as questões estéticas na heterogeneidade pictórica de René Magritte. O que fazemos é uma aproximação das três imagens para observar que a pintura surrealista se aproxima do quase-sonho, de um gesto semionírico. O *maravilhoso* insurge na aceitação do cotidiano, próximo, corpóreo. Seguimos com outro trecho do Manifesto Surrealista (1985):

Se, pelo surrealismo, rejeitamos sem hesitação a ideia da única possibilidade das coisas que são, e se declaramos, nós, que por um caminho que —é, que podemos mostrar e ajudar a seguir, temos acesso ao que se pretendia que —não era, se não encontramos palavras bastantes para estigmatizar a baixeza do pensamento ocidental, se não receamos nos insurgir contra a lógica, se não podemos jurar que um ato realizado no sonho tem menos sentido que um ato que realizamos acordados, se não temos sequer certeza que não se vai acabar com o tempo, velha farsa sinistra, trem perpetuamente saindo dos trilhos [...] (BRETON, 1985, p. 102)

Para os surrealistas, o encontro se concretiza, não de forma a ser reconhecido como natural, mas realizado como uma forma específica de mudança de pensamento, de forma de perceber o mundo. Enquanto Carpentier (1948) defende que o encontro é cotidiano, natural e que a mudança necessária seja de acolhimento. A realidade empírica não era, de fato, negada pelos surrealistas, a intenção se dava em alargá-la para que revelações se fizessem presentes. Já Carpentier (1948) afirma o *maravilhoso* como um encontro do qual, para percebê-lo, é necessário apenas crer. A contestação de uma visão cartesiana do cotidiano torna-se um espaço de criação da cultura latina próprio, para o autor cubano.

A afirmação do real maravilhoso como signo de nossa cultura foi motivada pela dissidência de Carpentier com o surrealismo, mas as teses expostas no prólogo a *El Reino* revelam a dupla postura de aceitação dos postulados dos surrealistas (os aspectos mágicos e irracionais do real) e de recusa dos mecanismos de busca da sobre-realidade na literatura. (CHIAMPI, 1980, p.40)

São muitas as aproximações que surgem entre o Manifesto Surrealista e o prefácio de *El Reino De Este Mundo*. Para Chiampi (1980), o que sobrevive da celeuma que cerca o prefácio é o valor metafórico que oferece um teor de referência para indagar sobre o modo como as linguagens, de forma narrativa, sustentam a suposta identidade das Américas Latinas no contexto ocidental. O discurso é de entender o continente latino como um espaço, um lugar em que o encontro com o insólito é percebido como parte

natural do cotidiano e, em seguida, aceito. A crítica construída por Chiampi (1980) é que se o *Real Maravilhoso* surge a partir do gesto inicial de um colonizador que vê o que lhe é diferente com distância e recuo e o chama de *maravilhoso*, apropriar-se do termo é estar em constante remissão ao modelo europeu.

Mas é preciso reconhecer, também, que se a ideia de uma realidade maravilhosa não é uma criação teórica de Carpentier, a sua contribuição ao estágio pós-surrealista consiste em ter identificado concretamente uma entidade cultural, cujos traços da formação étnica e histórica são a tal ponto estranhos aos padrões racionais que se justifica a predicação metafórica do maravilhoso ao real. (CHIAMPI, 1980, p. 35)

Ao analisar o prólogo de *El reino deste mundo*, Chiampi (1980) aponta para uma criação “entre a união de elementos dispare, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (1980, p.32). Em concordância, Schøllhammer (2004) vincula ao que Carpentier (1948) aporta como missão para o *Real Maravilhoso* à palavra *Rebatismo*. “A história do continente deveria ser reescrita, como numa salvação redentora da tradição oral e lendária, para que, sustentada na imaginação possa fundar-se uma cultura autônoma” (2004, p. 128). Décadas depois, o *Real Maravilhoso*, de forma consciente ou inconsciente, está intimamente ligado ao modo com que compreendemos os fenômenos não-rationais na América Latina.

3.5. O maravilhoso: criação a partir do contexto sócio histórico

Padura (1989, p.33) entende os fenômenos *maravilhosos* como uma consequência social e histórica, como “a capacidade para determinar o que é *maravilhoso*, mais que uma fé, provém de um exaustivo conhecimento do insólito e do lógico, do americano e do universal, entrelaçados na realidade do nosso continente.” Já Para Figueira (2000, p.29), a relação entre a obra e o contexto são associativas ao acontecimento insólito, e que a relação entre ambos não necessariamente as define. O acontecimento encontra uma vazão que é aceita e avalizada pela cultura em que se projeta, um ajuste do sobrenatural que se encaixa no correspondente em obra.

São exemplos desse ajustamento as narrativas populares da Amazônia sobre seres fantásticos com sentido mítico: a Cobra Grande (Cobra Norato, Boiúna, Anaconda, Mãe D’água), o Boto, o Jurapari. Esses seres fazem parte do

quotidiano de comunidades onde a população conta histórias das quais é protagonista. Nesse espaço, todos acreditam em encanto, presságios, agouros, antropozoomorfismo e na transgressão do espaço-tempo lógico. (FIGUEIRA, 2000, p. 29)

Os discursos se embaçam: entre ser um ato de crença desvelado na percepção do cotidiano e uma narrativa baseada em um contexto socio-cultural. Em ambas abordagens, o *maravilhoso* confere uma autonomia estética em relação a outras formas de compreender o fenômeno. Justamente neste entrecruzamento, Chiampi (1980, p.139) nos alerta que no *maravilhoso*, "as leis naturais não estão totalmente suspensas, de modo que a normalidade e a sobre-normalidade se associam para construir no texto um 'outro' sentido, no ajustamento do fato natural ao sobrenatural."

A identificação dos viventes da América Latina partilhada em linguagem é que impulsionaria o movimento histórico-cultural de expressão subjetiva que desponta no continente, no século XX, como *Real Maravilhoso*. Cria-se, a partir da aceitação do insólito no cotidiano, uma proposta de *realidade* que rompa com os valores ocidentais de colonização.

O que Chiampi (1980) propõe não é o alargamento inexorável de uma faculdade criativa que influencie em todo o potencial de criação no continente, mas que observemos os encontros possíveis do *maravilhoso* na criação da América Latina, que se pense nas possibilidades de aproximação. A noção de diferença entre a criação surrealista e *maravilhosa* se mostra, também, no prólogo de Carpentier (1948). Há o latente desejo de tomar como identidade própria o encontro com o *maravilhoso*. Trata de uma possibilidade de superação da dialética dos enfoques do *maravilhoso* que antes era redutores da cultura e dos traços de um discurso na América Latina para torna-los aportes de aceitação do insólito. De certo, o *Real Maravilhoso* americano de Carpentier: "constitui um exemplo privilegiado (...) entre a união de elementos dispares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental" (CHIAMPI, 1980, p.32).

Ao designarmos o *maravilhoso* como um conjunto de estado de coisas e eventos que singularizam o continente latino no qual o encontro com o insólito é aceito e incorporado ao cotidiano, afirma-se que se trata de uma potência criativa que toca "toda e qualquer entidade que a cultura individua: pessoa, lugar, coisa, sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou ideia." (CHIAMPI, 1980, p.

92). Monegal (1980, p.13) entende, no prefácio do livro *O Realismo Maravilhoso*, que Irlemar Chiampi faz um trabalho que abrange de fato uma poética do *maravilhoso* e que abre espaço para entendermos um espaço que se amplia a novas elaborações. O *maravilhoso* se torna um discurso que se estende em várias linguagens. Quando nos deparamos com as imagens propostas de Braga e de Marcos Lopez, lembramos que para Chiampi (1980, p.46), a sobrenaturalidade de um fenômeno é aparential, ele surge visualmente.

Não se trata de um mero arranjo, na primeira parte do livro de Alfredo Bosi, *A dialética da Colonização*, o autor discorre sobre o poder simbólico da palavra. Para ele, “começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem.” (BOSI, 1992, p.9). Portanto, o *maravilhoso*, por ser um termo que incorpora a aceitação do insólito no cotidiano e, que tem, em sua etimologia, aproximações com os verbos ver/mirar/olhar aponta-nos a pensar, também, a linguagem visual e, prioritariamente nesta dissertação, a fotografia.

Do prólogo de Carpentier (1948), o *maravilhoso* aparece como uma potência criativa na literatura, percebida nas artes visuais, como no caso da obra *La Jungla* (1943) de Wifredo Lam. Em seguida, em 1980, Irlemar Chiampi aproxima o conceito do encontro com o insólito e a aceitação de sua insurgência no cotidiano a ser uma entidade cultural, como predicação metafórica, o *maravilhoso* alcança o patamar de “discurso narrativo do nosso universo cultural que pode ser aplica a outros discursos de outras épocas dentro da nossa história” (1980, p.14). A ponto de influenciar pessoas, estado das coisas e acontecimentos no continente.

O estudo da fotografia, no contemporâneo, aproxima a criação fotográfica a um fazer ficcional. É quando aproximamos o *maravilhoso* à imagem fotográfica. Pela fotografia, na postura contemporânea (ENTLER, 2009), pode ser entendida como formada a partir da "consciência de que toda operação técnica reconstrói a realidade" (ENTLER, 2009). O fazer fotográfico, das obras que se encontram aqui, se mostra próximo ao que Lombardi (2008) mostra de uma proposta de narrativa, por conseguinte, de uma escolha estética. Observamos que, no contemporâneo, busca-se por novas linguagens e formas de apresentar as complexidades que, por ventura, nos cercam. O mesmo ocorre com a fotografia que se apresenta como uma "possibilidade bastante intimista, prazerosa e libertária de expressão" (LOMBARDI, 2008, p. 42)

Os temas que circundam, desde o surgimento da fotografia na visualidade do mundo, como os temas sociais, a vida cotidiana, os registros de viagens, em suma, a forma que vemos o mundo que nos cerca, são entendidos como construções de realidades em que há o envolvimento de fatores invisíveis e visíveis. E assim, buscamos, em um olhar minucioso e na aproximação de fotografias e obras de pintura, entender uma prática fotográfica que aceite o visual como criação que não dependa somente do olho, mas do espírito, como afirma Rouillé (2009, p.175). Por fabricar mundos (ROUILLÉ, 2009, p.72), a imagem fotográfica é vista como a não ocupar o lugar de uma coisa exterior, muito menos de descrevê-la. Mas, de construir um mundo-outro.

Para Lombardi (2008, p.45), ao pensar a fotografia como documentário imaginário, o mundo real e o da imaginação não se diferenciam, interagem no lugar intermediário. Mostra-se, na imagem fotográfica, os sonhos, os desejos e as subjetividades de cada um. Procura-se ver a imagem fotográfica no limiar entre as fronteiras de ficção, de uma encenação e ser vestígio de uma visualidade.

A natureza polissêmica da imagem ganha força, à medida que os fotógrafos, durante o processo de criação, sentem-se à vontade para recorrer às partes não institucionalizadas e pouco coerentes do imaginário. O resultado são imagens susceptíveis a todo tipo de experimentação estética e que, conseqüentemente, provocam mais possibilidades de interpretação por parte dos receptores. (LOMBARDI, 2008 p. 55)

Voltamo-nos à Freud (1919), para pensarmos o *Unheimlich*. Freud (1919, p.371) estabelece uma distinção entre o inquietante que é vivenciado e aquele que é imaginado por vias da literatura, por se encontrar em uma linguagem de criação e de ficção. O vivenciado, para Freud (1919), é ligado à repressão de vivências ou da infância. Os instintos de outrora, herdados de nossos antepassados, se tornam validados em nosso cotidiano quando nos deparamos com a sensação do inquietante. A experiência se daria ao tornar a realidade material em realidade psíquica. Afirma (1919, p.371): “o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados ou quando crenças primitivas superadas aparecem novamente confirmadas.” Já o da ficção, merece um lugar à parte. Para Freud (1919), a criação do inquietante existe para obter efeitos, por criar muitas possibilidades que não são possíveis em vida. O inquietante surge na criação para preencher, de forma física, uma sensação. Em um dos seus exemplos, ele cita uma escrita que se dê ao mostrar-nos o *Unheimlich* no cotidiano.

A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-me no âmbito da realidade comum. Então, ele também aceita as condições todas que valem para a gênese da sensação inquietante nas vivências reais, e tudo que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária (FREUD, 1919, p. 373)

Freud (1919, p.374) anuncia que o criador engana ao prometer a *realidade* comum e a ultrapassa, e esse movimento o frustra, pessoalmente. O autor fala: “Fica-nos um sentimento de insatisfação, uma espécie de desgosto pelo malogro tentado como senti bem claramente após a leitura de A profecia [Die Weissagung], de Schinetler, e de outras histórias que flertam com o *maravilhoso*” (1919, p.374). A ficção cria, para ele, possibilidade de sensações inquietantes que não se acham na vida, por sermos maleáveis às palavras, criamos expectativas ao experimentarmos o *Unheimlich*. Por fim, nos alerta: trata-se de se colocar na condição de inquietar-se. E é, no âmago, este movimento que buscamos nas imagens fotográficas que norteiam estas páginas.

Título: La Pavo Real, México (1999) - Flor Garduno



Fonte: GARDUNO (2019)

Título: Tortuga azul - Flor Garduño (2004)



Fonte: GARDUNO (2019)

4. ANTROPOZOOMÓRFICOS: OS HÍBRIDOS, SERES FICCIONAIS

Da mesma matéria que o chão é feito, as paredes se formam e se encontram no lugar que nos é mostrado. Não se forma uma quina, mas percebemos que se trata de um espaço fechado, talvez uma caverna, talvez uma construção mais simples, costumeiras em áreas mais afastadas dos centros urbanos. O ser, com os pés virados de costas para nós, projeta uma pequena sombra, próxima de si: denuncia que a luz se encontra do lado esquerdo da imagem. O corpo se delinea a ser parte dominante como pavão e parte menor humana, do joelho para baixo.

Há um leve movimento em suas penas próximas ao chão e sua cabeça de pavão pende para o lado, em direção diferente aos pés posicionados de costas para nós, como se o corpo do híbrido que se apresenta não obedecesse às leis naturais de frente e costas. O pavão é percebido como um animal que tem plumagem vistosas, multicoloridas e que quando dança e canta está praticando o ato da conquista no período de acasalamento. Normalmente, ele se mostra; em suas cores, ele seduz. O ser que nos é mostrado se encontra de costas para nós, misterioso, e em preto e branco, a majestosa plumagem nos mostra somente em sua textura.

A fotografia, de 1997, se intitula *La pavo real* de Flor Garduño, pertence ao ensaio *Photopoche*. Dentro do mesmo ensaio, encontramos *Tortuga Azul* de 2004, a segunda fotografia do *duo* que mostramos acima. Um corpo de menina habita uma casca de tartaruga, na beira do mar. De tempo lento, a imagem transforma as ondas em um fluxo só, a menina-tartaruga se encontra estática entre a terra e o mar branco, com espuma que se torna linha. De perna cruzada, os braços se estendem; um dentro do mar branco, o outro do lado da terra.

Entendemos, logo, que se trata de uma longa exposição, para criar, plasticamente, a linha branca de espumas que divide o fundo com a terra. Na terra, vemos uma marcação do lugar em que o casco se encontrava, um vestígio da ação construtora da imagem fotográfica. Pode-se questionar se o casco já abandonado da tartaruga foi deslocado para aproximar-se do mar ou se trata de uma fotografia de troca de casco da menina-tartaruga, movimento não muito comum de observar. O casco de uma tartaruga é vivo, é feito de

cálcio, como osso, parecido com o humano e, por cima, existe uma placa de tecido semelhante às nossas unhas.

La pavo real (1997) e *Tortuga Azul* (2004) são duas imagens que compõem um arranjado com cerca de 75 imagens que dividem entre si fotografias de híbridos humano-animal, de animais solitários ou de humano-planta, como também, de paisagens com pouca ou nenhuma presença humana, de retratos, de fotografias em estúdio que podem ser consideradas de natureza morta. *Photocope*, sem data indicada no site da fotógrafa, se constrói com várias fotografias de períodos diversos. O ensaio tem um prólogo apresentado como primeiro ponto de *click* antes das fotografias na sua página²⁸. Trata-se de uma parte do texto de Francisco Reyes Palma que consta por completo no livro *Photocope* de 2016.

Flor é mexicana, nasceu em 1957. Fotografa em preto&branco e, mesmo que em suas legendas indique cores, não nos mostra em suas fotografias. Flor Garduño realizou seus estudos de artes visuais na Antigua Academia de San Carlos, na UNAM. Torna-se assistente de Manuel Álvarez Bravo, por três anos, assim como Graciela Iturbide. Em 1982, expõe pela primeira vez na Cidade do México. O uso da luz natural e de sombras, equilibram suas composições que se voltam ora para arquétipos, ora para os rituais da natureza e do homem. O trabalho de Garduño alcança, para muitos críticos²⁹, o ponto de ardência onde, incerto, natureza e arte se misturam, de modo que a humanidade possa ter um lugar onde o encontro com outro tempo e outro formato de visualidade se fabrique.

Entre um dos textos mais conhecidos sobre as imagens feitas por Garduño, há o prólogo de seu livro, que contém o ensaio com as duas fotografias à cima: *El ciclo de la mutaciones* de Francisco Reyes Palma. Palma (2016) nos conta que quando era criança, Flor vivia no apartamento com seus pais na cidade do México, com um cachorro, um veado e vinte aves. Depois de um tempo, mudam-se para um rancho isolado, um tanto distante da capital, onde poderiam viver com mais animais. No trabalho de Flor, ele aponta que “o animal adquire um senso de centralidade.” A produção de Garduño se dedica a construir uma obra voltada ao amalgamento do humano ao ambiente. Trata-se

²⁸ A página na qual o ensaio se encontra: << <http://florgarduno.com/galleries/flor-garduno-photopoeche>>>, acesso em: 15/04/2019

²⁹ Aponto o perfil feito por << <https://www.pefparatyemfoco.com.br/flor-garduno?lightbox=dataItem-jgl741pf>>> e << <http://www.bildhalle.ch/kuenstler/flor-garduno/>>>. Ambos com acesso em: 12/04/2019.

de uma produção de “uma zoologia lúdica que parece recuperar as experiências da infância.”

En Flor, la convivencia con el animal forma parte de un universo próximo y cálido (...), y lejos también de la consigna surrealista del encuentro incidental entre una máquina de coser y un paraguas. Más bien, Flor establece una ficción en espejo. La de la fotografía y la de su propio experiencia imaginaria, donde el animal hacía las veces de cómplice en el acto solitario de la creación, un proceso estructurado por la mirada donde el término que se impone es la alegría primaria cercana al retozo del infante. (PALMA, 2016, *online*)

Palma (2016) situa as conexões que Garduño faz com os animais como um universo caloroso, próximo e familiar. De acordo com a sua vivência, o encontro entre humano e animal se torna tema presente em quase todas as suas obras.

Palma (2016) entende a obra de Garduño longe do *surrealismo*, por não se tratar de um encontro incidental entre objetos, mas de se construir como uma ficção proveniente de sua experiência com o mundo ao redor. Por fim, ele define o animal como cúmplice do ato de criação de Garduño. Para Berger (1980, p.11), é no século XIX, na Europa Ocidental e na América do Norte, que um processo, hoje considerado terminado, se deu início: romper a tradição que previamente mediava o homem e a natureza.

Primeiro, pela classificação, depois, pelo cerceamento dos espaços divididos com os animais. De acordo com a pesquisadora brasileira Lysei Nascimento, “Desde a Antiguidade, afirma Roland Barthes, todos os tratados, principalmente os pós-aristotélicos, mostram uma obsessão pela classificação. A retórica, por exemplo, apresenta-se, abertamente, como uma classificação de matérias, de regras, de partes, de gêneros, de estilos.” (NASCIMENTO, 2007, p. 62). Em consonância, o pesquisador Marcelo Franz (2008) comenta:

Talvez tudo se explique pela desconfortável maneira como nossa espécie se relaciona com seu passado animal. Ou, dito de modo menos impactante, negamos culturalmente, embora saibamos por instinto e genética, o peso dessa verdade desde quando ela ainda não era formulada teoricamente, mas pressuposta por uma incômoda certeza atávica gravada em nossos comportamentos e atos não racionalizados. É uma consciência que nos ficou como rescaldo do processo evolutivo, anterior ao conhecimento da própria evolução das espécies, da qual somos parte, herdeiros e continuadores. (FRANZ, 2008, p.1)

Em consonância a este pensamento, Zepeda (1985) aponta, em um outro texto que consta no site de Garduño, que “no princípio eram a terra e as nuvens e o vento: o homem

não era. Flor Garduño está ciente disso e observa o mundo como se sua paisagem estivesse posando apenas para ela. ” De acordo com o que se mostra em suas imagens, Garduño busca o encontro com este estado de consciência no qual a natureza e o humano se amalgamam. Ela os fabrica em fotografia: a existência da menina-tartaruga e o ser híbrido entre ser pavão e humano. Observa-se o olhar de quem reflete as subjetividades que a circundam, de um mundo que se mostra para si.

Entre suas obras publicadas e expostas, *Magia del Juego Eterno*, *Bestiaruim*, *Photocope* e *Silent Natures*, o que contabiliza cerca de metade de seus trabalhos, de alguma forma, há uma mescla entre o humano e a natureza, seja animal, seja planta. Sobre o trabalho de Garduño, também, podemos afirmar que se trata de uma zoologia de brincadeiras e danças. Ao compor o mundo, nas fotografias, em que humano e animal se misturam e se encontram constantemente, Garduño consegue criar um equilíbrio que é um triunfo sobre uma superioridade do humano.

O trabalho começou sobre animais, eles vieram para a morada do homem para aliviar nosso cansaço e nossa fome. No nascimento da água, fonte da vida, dentro da caverna, ... Animais se tornam símbolos e mitos. Eles estão a serviço dos sonhos e da magia, do jogo eterno na narrativa. O galo anuncia a hora da traição ... E trouxemos animais para a casa antes de agora, inventamos novas criaturas para povoar o mundo imaginado. Uma zoologia de brincadeiras e sorrisos, de dança e multidões. Risos nervosos antes da corria de fogo nos jogos de início. (...) Sua câmera compõe o mundo até que cada elemento esteja em seu lugar, em equilíbrio. Não há nada supérfluo neste triunfo sobre a sombra. (ZEPEDA, 1985, *online*)

Para a pesquisadora brasileira Maria Esther Maciel (MACIEL apud PACHECO, 2016), os animais são algo que escapa à nossa compreensão por estarem tanto no lugar do outro quanto como semelhante e assim, nos assombram e nos inquietam na mesma medida que nos fascinam por desafiarem a nossa relação de alteridade. “Dessa forma, tanto a ciência como a filosofia têm procurado explicar o que é o humano e o que é o animal e quais limites os separam, muitas vezes fazendo uso de critérios forjados em nome da racionalidade humana e da defesa de nosso humanismo antropológico” (PACHECO, 2016, p.99).

Uma das razões a qual o híbrido de humano e animal insurge na pesquisa com imagens fotográficas próximas ao *maravilhoso* é que a ideia de “hibridação”³⁰ nas

³⁰ Usamos o termo hibridação em consonância ao pensando de Nestor Canclini que elenca o termo, em contrapartida de sincretismo ou mestiçagem. Hibridação nomeia processos de fusão e abarca questões

Américas Latinas é presente no cotidiano por conta da formação dos países do continente. Para Chiampi (1980), na expressão artística, a anormalidade nos corpos ou a deformação antes de serem condenadas pela infidelidade ao modelo comum, no caso das imagens presentes aqui, do homem e do animal, são consideradas “como efeitos estéticos excelentes, propiciados pela incorporação aluvional de materiais artísticos” (1980, p.127). De forma que a visualidade do híbrido perpassa também pela ideia de hibridação da natureza dos povos nas Américas Latinas. Consonamos com a consideração de Chiampi (1980) que nos lembra que não podemos, com a valoração de um povo considerado plural, “desconsiderar injustamente a histórica violação das culturas autóctones e o opróbrio sofrido pelas mulheres índias, seduzidas e amancebadas pelo conquistador branco” (1980, p.128).

Os defensores das graças de um povo *miscigenado* costumam relativizar a injúria fundamental na criação heterogênea dos países latinos (CHIAMPI, 1980, p.128). Assim mesmo que estejamos a apontar as questões híbridas dos povos nas Américas Latinas, não podemos deixar de pontuar essa querela. Como exemplo, o venezuelano Uslar Pietri defende que a “miscigenação” (1948), “não se restringe à mera mestiçagem sanguínea, mas acontece ao nível da produção cultural, em todo o território das américas.” (CHIAMPI, 1980, p.127). O movimento de aceitação do *maravilhoso* do cotidiano também perpassa por uma reflexão sobre a condição heterogênea e a violência proveniente da colonização.

(...) nesse período de colonização, muitos mitos foram fabricados, resultantes da mescla de diversas narrativas e percepções, e acabaram por denotar a América como um continente monstruoso, de fauna pouco conhecida pelos olhares ocidentais e até caracterizada por termos mitológicos. Os animais, assim como a natureza, representavam para os colonizadores que chegavam a terras por eles desconhecidas um inimigo. (...) (PACHECO, 2016, p.31)

Relembramos Todorov (1984) que define o *estranho* como a tentativa de entender um fenômeno, já o *maravilhoso* tem a postura de aceitação do que insurge de insólito. Assim, o *maravilhoso* seria uma das formas de reação à uma percepção colonizadora de monstruosidade do que não conseguiam encaixar em uma lógica colonialista.

tecnológicas, migratórias, econômicas. Mesmo que utilizado por conta de movimentações contemporâneas, o termo abrange outras facetas do entrecruzamento. Para ele, "(hibridismo) abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo "mestiçagem" – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que "sincretismo", fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais" (CANCLINI, 1998, p. 19).

Aproximarmos o devir-animal de Deleuze e Guattari (1997). O devir-animal é pensado em um limiar em que há uma infinidade de possibilidades nas quais “uma fibra vai de um homem a um animal, de um homem ou de um animal a moléculas, de moléculas a partículas, até o imperceptível” (1997, p.28). Entendemos o ato de filiar-se à um animal e tornar-se um ser híbrido, antrozoomorfo, em contra fluxo de um olhar de distanciamento, em direção a pulsão, o afeto em si mesmo (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.39) de filiar-se à um animal e tornar-se um outro ser.

Não se trata de acreditar, tampouco, que as crianças que comem capim, ou terra, ou carne crua, encontrem aí apenas vitaminas ou elementos dos quais seu organismo estaria carente. Trata-se de fazer corpo com o animal, um corpo sem órgãos definido por zonas de intensidade ou de vizinhança. (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.57)

Zepeda (1985) nos conta que todos nascemos neste mundo com um irmão-animal, uma criatura dual que nos complementa. Uma criança recém-nascida está ligada, pela vida, com um animal que, talvez, nunca encontre de fato, frente a frente. Porém, por dentro, permite que olhemos um mundo secreto dentro de nós. Uma ideia sobre como comunicamo-nos, a partir do encontro com um animal, com algo dentro de nós que é incognoscível conscientemente. Questiona Zepeda (1985): “homem ou jaguar? Mulher ou pequena coruja? Ou talvez, simplesmente, um e outro, incarnado duas vezes na mesma alma?”

4.1. A coruja

Conciliar-se a pertencer não só a mesma alma, mas também uma mesma pele; dividir com outro animal um corpo só em imagem fotográfica. A mulher ou pequena coruja à qual Emílio Zepeda (1985) se refere, é o ser que se mostra na fotografia intitulada *Conchera*, feita no México em 1991. Uma mulher, de acordo com Zepeda (1985), pois não conseguimos identificar pela imagem quem é a pessoa que está de costas para nós, divide sua cabeça com uma coruja. De asas abertas, em alerta, a coruja é uma segunda face da pessoa, como um outro corpo que se forma na parte detrás de sua cabeça.

Seres de duas faces são relativamente comuns na cultura ocidental. *Jano*, deus romano com duas faces. Conhecido por ser o deus das mudanças, por ter poder em todos os inícios de ciclos, de transição Sua figura é associada a portas, de entrada e de saída. *Jano* possuía duas faces: o passado e o futuro. Suas duas faces são suas, costumeiramente

representado com uma das faces barbada e a outra mais jovem. As faces encaram direções distintas. Existem outras representações que o mostram com quatro faces humanas.

Título: Conchera, México, 1991 – Flor Garduño



Fonte: GARDUÑO (2019)

Título: Coruja (2013) – Sofia Borges



Fonte: BORGES (2019)

A *disopropia* é uma anomalia congênita na qual a região cefálica e as estruturas faciais se mostram em duplicidade. Na maioria dos casos, assim como as representações de *Jano*, o que se mostra é um padrão monomórfico: a mesma face se duplica. A anomalia acontece tanto em humanos, quanto em animais e é possível acontecer de apresentar dupla estrutura óssea de pescoço, com duplo cérebro, o que creditam uma anomalia completa. A incompleta é quando somente a face duplicada se mostra. Na fotografia de Garduño, uma das faces, imaginamos que seja humana, ela não nos é mostrada. A contemplamos pelo cabelo que cai em seus ombros, somente nos é dada a imaginá-la em suas feições. A outra face que se mostra é de uma coruja com as asas levantadas.

A segunda fotografia, presente na página anterior, se intitula *Coruja (2013)* de Sofia Borges. Em cima de um monte, uma coruja se verga. Não nos é mostrado os olhos, a expressão e as asas da coruja. Como em um gesto de reter-se a coruja arqueia para frente. Identificamos, logo, um gesto de contenção, de reflexão. Quase como se a coruja estivesse em um momento de tristeza. Quando olhei pela primeira vez a fotografia da *Coruja (2013)* de Borges, pensei que do monte a qual se apoia, se tratava de um ombro. Como uma parte de corpo humana com a cabeça a ser a coruja completa: as penas como um cabelo. Percebi um rosto cabisbaixo como a de um humano em desconsolo.

Sofia Borges nasceu em Ribeirão Preto, Brasil, em 1984. Forma-se em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo em 2008. Desde então, Sofia produz em diversas linguagens e recebe prêmios por suas pesquisas e produções artísticas. Entre 2009 e 2011, Borges apresenta sete exposições solo e, em 2012, se torna a mais jovem artista a ser convidada para a 30 Bienal de São Paulo. *Coruja, 2013*, está no livro *The Swamp* de 2016, lançado em Londres, pelo *Photo London*, a partir do prêmio *First Book Award*. *The Swamp (2016)* é inspirado em sua exploração em cavernas pré-históricas no sul da França e contém poemas, textos, designs gráficos. Escolhido pela *LensCulture*, Revista ZUM e *PhotoBristol Protography Festival* como melhor livro do ano, em sua capa lê-se *Imagens do not exist*, e na contracapa, uma frase: *reality as mud as dense as air*.

A investigação de Sofia Borges é expressiva no campo das artes. Com exposições na França, Espanha e Noruega, Sofia Borges tem um estilo marcado por imagens enigmáticas. Para Bruno Ghetti³¹, jornalista cultural e mestre em estudos

³¹ << <https://revistazum.com.br/revista-zum-5/entrevista-com-a-artista-visual-sofia-borges/>>> Acesso em: 12/04/2019

cinematográficos pela Université de Paris VII, “muitas vezes não se sabe muito bem sequer o que foi retratado.”. Ghetti entrevista Sofia Borges para a revista ZUM, em 2014. Ela conta que o interesse pela fotografia surge durante os estudos e ao olhar as imagens de Diane Arbus, Cindy Sherman e Francesca Woodman, sente-se marcada por estas imagens fotográficas.

Fotografar surgiu por um interesse em observar a relação entre as coisas. Pouco importava técnica/máquina/revelação/impressão, eu estava interessada no processo quase quimérico que acontecia entre uma coisa e a sua imagem. (BORGES, 2014, *online*)

Complementa, ao ser perguntada sobre de que se trata a sua sensibilidade especificamente fotográfica, ela arremata que a imagem fotográfica era um lugar de construção, onde tudo poderia ser tanto representativo como deslocado.

Descobri nesse momento que a fotografia era ‘em si’ um lugar representativo, mimético, construtivo, e absurdo, onde tudo se encontrava deslocado ou destituído de sentido. A passagem entre realidade e representação me interessava profundamente, como a distância daquilo que eu via para o que se apresentava como imagem. No começo achava fascinante ver a minha própria família destituída de sentido. Eu não os fotografava para reconhecê-los, e sim para estranhá-los. (...) Foi assim que começou minha relação com fotografia: desde o início o meu interesse tem um sentido investigativo, e, por mais que minha pesquisa apresente mudanças abruptas o tempo todo, minha produção desde sempre se dedica a entender do que se trata, afinal, uma imagem. (BORGES, 2014, *online*)

O que interessa Borges (2014) profundamente é o que via e depois apresentava como imagem fotográfica. Em ato de estranhamento, de provocar, em um sentido investigativo, a dúvida no que se vê. Relembro as primeiras impressões que tive ao olhar a obra *Coruja* (2013). Percebi um gesto próximo a um gesto humano. Uma figura que tivesse cabeça de coruja e corpo arqueado, como se o formato do que a coruja se apoia se tratasse de um ombro humano.

Já a fotografia de Garduño nos mostra um híbrido mais perceptível, talvez. A coruja que se torna parte integrante da pessoa que a têm detrás de sua cabeça. Por certo, François Soulages nos lembra o motivo de creditarmos um interesse constante à fotografia: ela não nos provém uma resposta. Como uma incógnita, um segredo, a fotografia nos:

(...) coloca e impõe esse enigma dos enigmas que faz com que o receptor passe de um desejo do real a uma abertura para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido, de uma certeza a uma preocupação, de uma solução a um problema. A própria fotografia é enigma: incita o receptor a interpretar, a questionar, a criticar, em resumo, a criar e a pensar, mas de maneira inacabável. (SOULAGES, 2010, p.344)

Como um acontecimento, as fotografias de Garduño e de Borges nos mostram um enigma de animais e humanos, como seres híbridos em corpos parte-pavão, parte-humano, ou como a menina que se estica em uma casca de tartaruga entre o mar e a terra, como duas faces em só ser, humano e coruja, como uma coruja se encurva em um gesto enigmático, que guarda parte de uma forma humana em relance. Um conjunto que se articula em sistema de relações entre animais e humanos, a fotografia nos propõe não mais uma resposta a questões, mas adentra no imaginário e aproximarmo-nos da fabulação que nos cerca na tentativa de compreendê-las.

O hibridismo entre humanos e animais está presente no imaginário dos povos que habitaram e habitam as Américas Latinas desde os mais remotos tempos, nos conta a pesquisadora Raysa Pacheco³² (2016). Apesar de muitas das civilizações terem sido destruídas e sucumbiram à colonização, traços de sua história permanecem vivos no imaginário.

Além de Mictlantecuhtli, outros deuses da religião asteca também são representados sob formas híbridas, como, por exemplo, a deusa da terra, Tlaltecuhli, que também tinha garras afiladas em suas pernas e braços, e a deusa das estrelas Tzitzimime, classificada pelo filósofo e historiador Miguel León-Portilla (2009) como uma consagração monstruosa das Cihuateteo, que vestia uma saia de caracóis presa por uma serpente, tinha cabelo crespo, extremidades terminadas em garras e olhos estelares. (PACHECO, 2016, p.74)

O híbrido, como ser que representa uma divindade ou um monstro, é exemplificado no conto de García Márquez intitulado *Um señor muy viejo com unas alas enormes* (1955). O período em que o conto ocupa na obra de García Márquez é visto por muitos críticos como dominado pela influência da literatura kafkiana. O enredo se inicia quando um senhor com constituição física com elementos humanos e animais aparece em um quintal de um casal e é preso em um galinheiro, considerado por todos como um monstro. O personagem do conto, um ser híbrido, torna-se um mal que precisa ser isolado

³² A presença do animal na produção contística e cinematográfica de Gabriel García Márquez (sabemos animais e bestiários) de Raysa Barbosa Corrêa Lima Pacheco. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia em 2016.

e preso. Aniquila-se qualquer forma de reação ou manifestação de suas supostas habilidades, questão que ronda a percepção sobre os seres parte-humano, parte-animal.

Pacheco (2016), entende que García Márquez explora uma faceta metafórica entre o hibridismo e à pluralidade cultural latino-americana, “vista com maus olhos pelos europeus desde sua chegada ao continente até os dias atuais e também, mais recentemente, com desprezo e asco pelos norte-americanos que se consideram puros” (2016 p.76).

Os moradores consideram o híbrido como um anjo, que de tão velho tinha se perdido e parado ali, no quintal. Algumas pessoas esperavam que o anjo, que é a forma que García Márquez se refere ao ser por mais que os moradores da vila tratassem o híbrido como monstro, se tornasse um garanhão para implantar na Terra uma linhagem de homens sábios e alados. Entre os personagens do conto, o padre Gonzaga, o representante religioso, é chamado para reconhecer e classificar o velho com asas como anjo ou algo divino. O padre Gonzaga percebeu que mais parecia "uma enorme galinha decrépita". Em seguida, quando o "anjo" murmurou algo em seu dialeto, o padre não conseguiu entender. Ao perceber o mau cheiro do antrozoomorfo, em condições precárias, alertou que asas não eram elemento essencial para determinar um anjo. É quando o padre afirma que se trata de um “artifício de carnaval”, aproxima o fenômeno ao demônio e que, de forma alguma, traria algum benefício a vila.

Márquez (1955) nos fala que o anjo era o único que não participava do acontecimento, já que o casal que o mantinha em cativeiro, lucrava incessantemente com os curiosos e os enfermos que visitavam em busca de cura. Por não ser capaz de se comunicar, por deter uma forma de linguagem não compartilhada como os demais personagens da narrativa, o velho com asas era mantido preso, em cativeiro, junto às galinhas.

Desse modo, surge o argumento de que os animais conseguem estabelecer sistemas de comunicação que, entretanto, não são inteiramente compreendidos pelos humanos e, por isso, são ignorados e interpretados como uma mera manifestação do instinto. Além da premissa de que os animais são inferiores aos homens porque não partilham com ele o mesmo código linguístico (...). (PACHECO, 2016, p. 130)

A relação entre humano e animal é, por demais, complexa. A princípio, antes da ruptura, processo que desvincula, em parte, a tradição em que os animais mediavam o humano e a natureza, os animais constituíam o primeiro círculo do que rodeava o humano

no mundo (BERGER, 1980, p.11). Berger (1980, p.12) entende que os animais estavam no centro com o humano. Portanto, é, a partir do contato com os animais, que a espécie humana desenvolve a metáfora, como processo de entendimento de si mesmo ao se comparar com os animais a sua volta.

É quando Berger (1980, p.13), nos fala da troca de olhares entre humano e animal. O humano cria consciência de si mesmo na troca com o olhar do animal que o observa sobre o “estreito abismo da não-compreensão” (1980, p.13). O animal, para ele, tem segredos que são diferentes dos segredos dos seres inanimados, como as montanhas e os mares. Os segredos dos animais não são transmitidos ao humano por conta da linguagem. Exemplifica, logo, que no caso entre dois humanos, mesmo que nada seja dito, algo se troca pela possibilidade de comunicação. Já com os animais, diz que o humano não recebe, de fato, nenhuma confirmação ao tentar se comunicar. Há sempre uma falta de linguagem em comum, e nesta distância, nesta diferença, cresce-se um lugar de fabulação.

Animais vieram de além do horizonte. Seu lugar era lá e aqui. Da mesma forma, eram mortais e imortais. O sangue de um animal corria como o sangue humano, mas sua espécie era mortal, e cada leão era Leão, cada boi era Boi. Isso – talvez o primeiro dualismo existencial – se refletia no tratamento dado aos animais. Eram sujeitados e adorados, criados e sacrificados. (BERGER, 1980, p. 14)

Os animais, também conhecidos como quem intermedia a evolução do humano e a origem deles, por serem, um tanto semelhantes, mas completamente diferentes. Após a teoria de Charles Darwin, os animais tornam-se o *entre* a origem e a evolução. Como seres intermediários, seus segredos guardam muito do que não podemos explicar.

A natureza, como conceito de valor, muitas vezes é percebida como oposta às instituições sociais delimitadoras da vida ocidental que despem, segundo Berger (1980, p.14), o humano de sua essência natural e os aprisiona. Claramente, não podemos reduzir a história teórica e econômica dos animais com o humano em poucas linhas, “é parte do mesmo processo pelo qual os homens têm sido reduzidos a unidades produtivas e consumidoras isoladas” (BERGER, 1980, p.16). Nesta visão da natureza, como parte integrante do humano, em constante negação e aprisionamento, é como se a vida do animal também tornar-se um *ideal*, um desejo reprimido, internalizado.

Por ser uma possibilidade de hibridização entre corpos que costumeiramente são afastados em uma concepção do cotidiano, a *antropozoomorfia* surge como uma

manifestação do encontro com o *maravilhoso*. A filiação surge como modo de criar um corpo humano-animal que difere claramente do corpo humano costumeiramente mostrado. Cria-se, na fotografia, um enigma visual da existência do ser híbrido.

Para Rouillé (2005, p.137), o regime atual da fotografia trata da “passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos incorporais.”. Rouillé (2005) aponta para uma roteirização dos ensaios, trata-se de uma fotografia que cria, que modifica, que encena. Assim como a imagem fotográfica, para Rouillé (2009, p.205), consiste em atualizar um evento que não existe fora da imagem. A fotografia, próxima a ser percebida como evento, exprime um sentido na superfície e designa um estado das coisas. Os eventos a qual nos dedicamos se mostram no resultado da formação de seres *antropozoomórfos*.

Como um evento, os seres híbridos criados nas imagens fotográficas nos indicam um sintoma, discernimos em sua superfície o que nos arde. Como afirma Dubois (2017, p.81-82), “a fotografia não explica, não interpreta, não comenta”, somos nós que identificamos, entre as diversas questões que a atravessam, aquela que nos é de maior incidência. Surge um mundo-possível (DUBOIS, 2017, p.44) em que o encontro visível com estes seres se mostra nas fotografias.

No texto *Quando as imagens tocam o real*, Didi-Huberman (2012) aponta o motivo de que Walter Benjamin admira o trabalho do fotógrafo Atget: sua capacidade fenomenológica de “oferecer uma experiência e um ensinamento” (2012, p.215). Considera como marca fundamental de *autenticidade*, “devida a uma extraordinária faculdade para fundir-se nas coisas” (2012, p.215). Questiona, em seguida, o que significa fundir-se nas coisas. É sobre estar presente, ver sabendo olhar, concernido, implicado em uma experiência, que precisamos habituarmos-nos neste olhar, dedicar um tempo nessa implicação. Talvez seja pelo mesmo motivo que nos demoramos a olhar as fotografias presentes aqui. Identificamos onde a imagem arde, no movimento de observarmos os seres híbridos, fundidos em formação, mas também em ato; as imagens nos oferecem experiência e ensinamento.

Título: Mujer-toro (1979-1989) – Juchitán – Graciela Iturbide



Fonte: ITURBIDE (2019)

4.2. O boi

A fotografia *Mujer-Toro* (1979-1989) tem uma moldura dentro da própria imagem: um vão de uma porta, com um pequeno degrau de cimento, de onde está em pé uma mulher com uma cabeça de boi. O preto do vestido se confunde com o fundo escuro, parece ser da mesma substância. Mostra-se seus pés, um mais do que o outro, seus braços também, que sustentam a cabeça do boi posta como face da mulher que a segura. Uma de suas mãos se confunde com a cabeça do boi, que se mostra já em breve decomposição. Seus dedos se entrelaçam na cabeça. Já a outra mão some por detrás. Vemos parte dos olhos, de expressão dura. O ser mítico entre o humano e o boi é conhecido como Minotauro. Sobre a relação do Minotauro com o labirinto, Jorge Luis Borges questiona em seu livro *Os seres imaginários*:

A ideia de uma casa construída para que as pessoas se percam talvez seja mais estranha que a de um homem com cabeça de touro, mas as duas se reforçam, e a imagem do labirinto combina com a imagem do Minotauro. Fica bem que no centro de uma casa monstruosa exista um habitante monstruoso. (BORGES, 1995, p. 145)

Mujer-toro é mostrada na porta de casa, na porta do labirinto. Ela espera por nós misturada à escuridão atrás de si. A fotografia está no ensaio *Juchitán* (1979-1989). Juntamente da imagem de *Nossa Senhora das Iguanas* que inicia o primeiro capítulo. *Juchitán* é considerado um lugarejo onde o poder do dinheiro pertence à mulher, que negocia, vai à feira. Descrito por muitos como lugar mítico³³, é o espaço da mulher como força de ação e que centraliza o poder. Os animais por serem parte da subsistência, dos ritos, do comércio, estão presentes nas imagens mesmo que, na sua maioria, não-hibridizados com o corpo humano.

Graciela afirma, em entrevista a Dorrit Harazin: “Deram-me acesso a sua vida cotidiana e a suas tradições. Contavam histórias eróticas, faziam troça o tempo todo. Ensinarão-me as propriedades afrodisíacas do lagarto, conhecidas por poucos fora da região do *istmo*. Não apenas permitiram que eu as fotografasse como tomaram a iniciativa de me mostrar coisas.” (2016, p.326). Próxima a uma postura dialógica, de troca, de

³³ Muitos críticos apontam para essa questão. Apontamos para o artigo Jordan Elgrably intitulado *Photographer Graciela Iturbide: Myth and Matriarchy in Mexico* <<<https://jordanelgrably.com/blog/2015/6/11/photographer-graciela-iturbide-myth-and-matriarchy-in-mexico>>> Acesso em: 21/04/2019

inserção e de produção coletiva, como mudança de regime (ROUILLÉ, 2009, p.184), a imagem resulta de um constante diálogo entre a fotógrafa e as pessoas fotografadas. O sujeito fotografado cessa de ser um objeto e torna-se um parceiro. Calcadas, não mais o distanciamento, mas na aproximação íntima, as fotografias de Iturbide se baseiam na troca. A relação entre as mulheres e os bichos, no caso das fotografias presentes aqui, as iguanas e o boi, é uma relação própria, única deste lugar no mundo.

Para Berger (1980), a centralidade entre humano e animal era econômica e produtiva, os homens dependiam dos animais para as suas atividades sociais, como alimentar-se, trabalhar, transportar. Os animais entram na imaginação do humano primeiro como mensageiros. Sobre o gado, Berger (1980, p.12) afirma que:

Por exemplo, a domesticação do gado não começou como simples busca de leite e carne. O gado tinha funções mágicas, às vezes oraculares, outras sacrificiais. E a escolha de uma dada espécie como mágica, domesticável e alimentícia, era originalmente determinada pelos hábitos, a proximidade (...) (BERGER, 1980, p.12)

Em *Juchitán* (1979-1989), os animais convivem com os humanos de forma a participar, cotidianamente, de seus alimentos, de seus ritos, de sua economia, de sua religiosidade. Assim, como metáforas, em busca de se perceber amalgamado ao ambiente, o gesto de se misturar aos animais, revela um aspecto de seu caráter a partir do arquétipo do animal escolhido. De forma que o ato de criar um ser híbrido em imagem também reflete como se misturar em atributos para criar um outro ser.

O recurso era como o de botar uma máscara, mas sua função era de desmascarar. O animal representa o apogeu do traço de caráter em questão: o leão, coragem total; a lebre, a lascívia. O animal outrora vivia perto da origem dessa qualidade. Foi através do animal que a qualidade se tornou reconhecida. E assim, o animal lhe empresta seu nome. (BERGER, 1980, p. 19)

É quando diferimos *antrozomorfismo* do *antropomorfismo* por não ser um movimento de adquirir características dos arquétipos do animal escolhido a misturar-se, mas se misturar com ele a ponto de se tornar um ser só, híbrido, mas que possui suas próprias individualidades e aspectos. Designamos as imagens a serem pensadas mais do que compostas por um ser humano que busca um arquétipo do animal em direção de tornar-se um ser uno com aptidões e aspectos próprios.

Título: Da Compaixão Cínica 4 - Rodrigo Braga (2005)



Fonte: BRAGA (2019)

A imagem a cima faz parte das quatro imagens fotográficas da obra *Da Compaixão Cínica* de Rodrigo Braga de 2005. Uma das imagens da obra foi pensada no capítulo *Maravilhoso*, em que, como exercício, a colocamos ao lado de *Sireno Del Rio De La Plata* de Marcos López (2002) e *Invenção Coletiva* de René Magritte (1934). Braga repete o ato de, com as próprias mãos, anexar partes de animais em seu corpo, como o faz com a cabeça de peixe. O movimento difere do que nos mostra em *Fantasia da Compensação* (2004), onde costura partes da face de um cão à sua própria face. *Da Compaixão Cínica* (2005) nos mostra, também, o sangue, as vísceras, o corte do animal.

Braga não procura nos poupar destes pedaços. Poderia muito bem ter produzido um enquadramento que disfarçasse a carne que se mostra na base dos rabos do boi. Pelo contrário, a escolha de enquadramento mostra muito à cima destes pedaços e, com as próprias mãos, ele os coloca no mesmo lugar anatômico em que estavam no boi. Em gesto, aproxima-se da imagem de Iturbide, com as próprias mãos, ambos híbridos anexam as partes de animais em seus corpos.

Já em historicidade, se diferem. *Mujer-Toro* (1979-1989) se constrói de forma a nos aproximar do ser híbrido: a mulher com cabeça de touro se encontra em frente a uma porta, como uma versão outra de um minotauro-mulher na porta de seu labirinto. Contextualmente, a fotografia da mulher-touro, também, está no conjunto de imagens de *Juchitán* que mostram o cotidiano imbricado em gestos ritualísticos. Os seres híbridos se apresentam como habitantes de um ambiente construído com as fotografias.

A fotografia de Braga é feita em Recife, Brasil. Do título, entendemos uma crítica ácida. A *compaixão cínica* são quatro imagens em que pedaços arrancados de animais são colocados novamente em seus lugares na anatomia de Braga. O retorno de partes anatômicas de animais em um corpo humano. No contexto social e histórico atual, em um cotidiano ocidental de grandes cidades, a distância entre humano e animal tenham se aumentado em grau de dissociação. (BERGER, 1980, p.15). Muitos homens, longe de encontrar-se com animais, mesmo que seja para alimentar-se de sua carne ou para torná-los parte da cadeia produtiva economicamente, os domesticam, próximos de si a ponto de torna-los antropomorfizados. Os animais domésticos adquirem personalidades próximas aos seus donos e dependem deles para todas as necessidades fisiológicas. Cerceia-se a liberdade do animal.

Afastamo-nos ao ponto de torna-los, cada vez mais, desprovidos de suas próprias vivências, o que permitia, de fato, os animais a possuírem seu próprio mundo. Ao observarmos um animal desprovido de seus segredos, esvaziamos o animal de suas experiências e segredos. Reduzimos, logo, o animal a não mais participar nem economicamente nem culturalmente de uma existência do humano.

Até o século XIX, o *antropomorfismo* era parte da relação entre homem e animal, e era expressão de sua proximidade. O *antropomorfismo* era o resíduo do continuado uso da metáfora animal. Nos últimos dois séculos, os animais desapareceram gradualmente. Hoje, vivemos sem eles. E nesta nova solidão o antropomorfismo nos torna duplamente inseguros. (BERGER, 1980, p.18)

Porém, nos avisa Berger (1980, p.21), a marginalização cultural dos animais é um processo complexo e que não há como encerrá-lo ao excluí-los do cotidiano. Para ele, “os animais da mente não podem ser tão facilmente dispersos. Provérbios, sonhos, jogos, histórias, superstições, a linguagem mesma, os recordam.” Entre seus segredos e os nossos, evocamos observar o hibridismo entre humano e animal. Do enigma que a fotografia nos oferece, há o inquietante que sentimos ao nos depararmos com as imagens que apresentam seres tanto animais quanto humanos, em medidas próximas a igualdade.

O devir-animal é como um limiar, simbiose, ou estado de passagem (PACHECO, 2016, p.28). É no devir-animal que o imperceptível é visto, ouvido, sentido. Deleuze (1997) afirma que o devir-animal não tem uma importância exclusiva, como o devir-mulher, devir-criança, devir-elementares, devir-moleculares, até mesmo imperceptíveis. Por talvez serem imperceptíveis sejam trabalhados em atos de encenação para serem tornados visíveis nas fotografias.

Para Dobal (2013), a entrada da ficção na fotografia não trata de abalos na crença da objetividade fotográfica, mas de um reconhecimento que determinamos estrategicamente o que chamamos de *realidade*. Dobal (2013, p.77) define, em seu texto *Ficção e encenação na fotografia contemporânea*, a ficção na fotografia como misturada de alguma forma com uma ideia de realismo. Por ficção, entende-se que a “manipulação da cena a fim de se passar uma ideia pretendida, o que pode ser feito involuntariamente ou ocorrer de forma deliberada” (2013, p.77).

Assim, a ficção, para Dobal (2013), emerge em duas frentes as quais já nos dedicamos, em parte, nas páginas do primeiro capítulo: por um lado, há uma prática despretensiosa, na qual as imagens fotográficas são retomadas, entendidas e reveladas

como estratégias de representação, como se determinassem uma aparente espontaneidade. Como fotografias de uma *realidade* composta de fatores da *realidade* empírica, aproximamos essa prática às fotografias de Iturbide e Garduño. Algo próximo a uma pretensa *realidade* nos é mostrado, mesmo que flerte com o inquietante ficcional em alguma camada.

Na outra frente, a encenação se torna uma prática recorrente de construir uma cena, em que o clique da câmera fotográfica se torna um instrumento que materializa uma imagem previamente concebida. Como no caso de Marcos López, no qual sua prática é, conhecidamente, de formar cenas e personagens. Aproximamos da segunda prática também Rodrigo Braga, com suas imagens articuladas com pedaços de animais. Já Sofia Borges, com duas imagens, *Coruja* (2013) que mostramos nessas páginas e *Elefante ou Montanha* (2013) que compõe as fichas montadas para esta escrita, nos oferece um enigma que pode tanto pertencer a uma linha de força quanto a outra. De forma que não há formato excludente que defina as fotografias por completo que aqui se mostram.

Neste duplo movimento, mostram-se algumas tendências da fotografia no contemporâneo. Ocupamo-nos de nos inquietar ao observar os híbridos, de maneira que o aproximamos a um valor metafórico de uma existência híbrida nas Américas Latinas presente nas imagens fotográficas. Os processos fotográficos da concepção das imagens foram também formas de nos avizinharmos de um fazer fotográfico próximo a aceitação de um insurgente fenômeno extraordinário: os híbridos nos aparecem próximos à uma naturalidade cotidiana.

Para lembrarmos alguns, como na imagem em que a menina-tartaruga é fotografada próxima ao mar, o pavão-humano vira-se em direção à parede, a mulher com suas iguanas na cabeça olha para algum lugar à cima de si, e as iguanas a seguem em gesto. Como nos alerta Rouillé (2009), “as evoluções da fotografia e seu lugar no novo universo das imagens estimulam a insistir-se mais sobre o processo do que sobre a impressão, mais sobre a expressão do que sobre a designação, a descrição, a captação, o registro” ((2009, p.196).

Logo, as entendemos como manifestações do *maravilhoso*, pelo sintoma desconcertante de nos inquietar diante à visualidade de seres híbridos. A aproximação se encontra no limiar da criação fotográfica, como ficção, a partir de uma metáfora

proveniente de uma percepção do cotidiano a encontrar-se com o insólito, com o que não podemos descrever de forma racional. Circundamos e nos inquietamos.

5. CONCLUSÃO

Estamos todos refletidos nas imagens que nos cercam, que olhamos e que nos olham de volta, pois as imagens são parte integrante de quem somos. Os fluxos que as constroem se dão de dentro para fora, de fora para dentro e em outras correntezas que, talvez, nunca entenderemos. Uma vez que as imagens são, também, o que vemos e como vemos no mundo que habitamos, a escrita reverbera, em grande medida, as primeiras impressões que tive ao me deparar com as fotografias. Fontcuberta (2015), na introdução do livro *O Beijo do Judas*, admite que, como criadores costumamos estar continuamente atrelados a um tema específico. Diz que podemos disfarçar com envoltórios, mas voltamos obsessivamente à mesma questão. Eu creio, que no caso da pesquisadora que se mostra nestas linhas, trata-se do encontro com o *insólito*, com o inexplicável, o que muitas fotografias me instigaram.

Meu desejo é de entender, por mais que seja minimamente, o que surge do encontro. Do momento que olhamos fotografias e imaginamos os outros mundos que se desdobram em sua superfície. Circundamos e mergulhamos nas imagens fotográficas, na visualidade dos seres híbridos que habitam tanto a fotografia quanto a nossa imaginação

O crocodilo, as iguanas, o cão, o peixe, o pavão, a tartaruga, a coruja, o boi. Estes são os animais que se misturam com homens e mulheres nestas páginas. Pássaros, répteis, peixes, mamíferos. Nossa escolha se forma unicamente pela filiação entre humano e animal presente no que as imagens e no que nos mostram nos aspectos presentes em sua superfície como dispositivos de abertura a questões epistemológicas.

A partir do movimento de aceitar o insólito no cotidiano como criação, a fotografia é vista, aqui, como imagem que acontece e reflete em nós o *maravilhoso*. Chiampi (1980) nos fala da inutilidade de reivindicar um valor referencial ao *maravilhoso*, devemos, contudo, “oferecer um teor cognitivo que bem pode ser tomado como ponto de referência para indagar sobre o modo como a linguagem tenta sustentar essa suposta identidade da América no contexto ocidental” (1980, p.39). Nos alerta, também, para entendermos como uma ideia sobre a *realidade*, de forma que se torna um

discurso, uma aproximação, “propriedades que a experiência fenomenológica coleciona para os objetos reais” (1980, p.91)

Assim, no *corpus* imagético de fotografias reivindicamos um ponto de insurgência nas imagens: seres híbridos. Percebemos uma imagem-mundo-possível (DUBOIS, 2017, p.44) em que estes seres habitam. Avizinhamos o *maravilhoso*, como entidade cultural que pode tocar qualquer coisa, humano, animal, evento, acontecimento. Como uma ocorrência perceptível no gesto de misturar-se em uma criação ficcional na fotografia, os antrozoomorfos se fazem visíveis. Os seres não aparecem ao acaso.

O exercício de montagem, de aproximar as imagens umas a outras, nos instigou a observar nas imagens fotográficas um relance do *maravilhoso*. De um mundo invisível percebido, muitas vezes, como secreto. De certo, "as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender" (2012, p. 213). Para Didi-Huberman (2012, p.214), uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos).

Frequentemente, nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211-212)

De modo político, a montagem se forma como um meio de percepção das visibilidades em comum, um pensar as imagens em conjunto, no presente, na mesma medida carregam traços históricos e possibilidades futuras. Imergimos em um mistério em curso: os animais e os humanos formam um só ser híbrido que possui características próprias. Da arqueologia proposta, aproximamos da imagem a ponto de descrevermos detalhes e impressões intuitivas dos seres que se mostram, de acordo com o imaginário de cada animal para formarmos uma ideia do ser híbrido, das escolhas de enquadramento e de sensações que insurgem do mergulho. O processo de aproximação entre imagens nas pranchas e de olhar micrológico foram as alavancas para os desdobramentos epistemológicos.

Das linhas de forças, o antropozoomorfismo nas fotografias dispararam questões que nos aproximaram do conceito de devir-animal de Deleuze e Guattari e do livro *Sobre o Olhar* de John Berger. Ambos nos permitiram perceber algumas particularidades sobre a relação entre a existência humana e a animal, assim como os pontos de intercessão de imaginário e da visualidade, assim como as possibilidades de filiação. Outro aspecto que se torna presente é do entendimento da palavra, assim como as imagens, como geradora de conhecimento. A palavra *maravilhoso* suscita, a partir de questões etimológicas, o entendimento de sua proximidade com o olhar, o ver além, o mirar.

Como maneira de nos aproximarmos de outras fichas de imagens criadas durante o processo, apresento, no final desta conclusão, em anexo, algumas das montagens. Elas, durante o percurso, criaram um aporte para a escrita e, de onde surge a ocorrência do sintoma antrozoomórficos. As montagens nos mostram outras linhas de força de manifestações do *maravilhoso* na fotografia.

Entre as imagens, anexamos alguns trechos de obras literárias e alguns comentários a mão presentes no momento da montagem que se correlacionam com o tema insurgente. Apresento somente alguns dos movimentos que insurgiram nas incontáveis montagens do processo, entre músicas, trechos de livros e impressões pessoais. Estes movimentos podem ser um caminho futuro de pesquisa e de observação da insurgência do *maravilhoso* na fotografia contemporânea latino-americana.

O primeiro conjunto que apresento no anexo mostra duas fotografias de Sofia Borges, *Coruja* (2013) e *Caverna ou elefante* (2012). *Coruja* se relaciona com a obra de Garduño por se diferenciar em gesto, mesmo que, em visualidade, nos mostre o mesmo animal. O movimento se mostra em desmistificar o arquétipo do animal como personalidade totalizante de uma espécie. Duas corujas podem desempenhar diferentes gestos. *Caverna ou elefante* (2012), selecionei pelo olhar do animal não-identificado que se mostrava antropomorfizado. Com enfoque no olho, Borges privilegia um gesto de um corpo praticamente de madeira, de um material que não conseguimos detectar.

A segunda ficha foi montada com um autorretrato de Graciela Iturbide em que dois pássaros devoram seus olhos. A fotógrafa se mantém com um semblante impávido, o rosto levemente voltado para cima. Com as duas mãos, Graciela conduz os pássaros em direção aos seus olhos. Ativos, os pássaros devoram seus olhos, se alimentam da matéria de seu corpo que a faz cumprir sua função de fotógrafa. A fotografia em questão nos

mostra a forma com que Iturbide percebe o seu fazer fotográfico. Segue-se *La Pavo real* (1997) de Flor Garduño e *Da Compaixão Cínica 3* (2004) de Rodrigo Braga, com pés de galinha.

A terceira montagem é a que relaciona o corpo do homem ao peixe. Nas primeiras pesquisas, surge *Sol Poente* (1932) de Tassila do Amaral, um conjunto de cinco peixes-corpos humanos, próximos em visualidade a parecerem seios de mulheres, se encontram na água se mostram como a nadar na mesma direção. O formato do peixe-seio de Tarsila se aproxima do de Renné Magritte. Aproximamos de forma intuitiva. Há também o trecho sobre sereia no livro dos seres imaginários de Jorge Luís Borges (1995).

Na quarta página, encontram-se duas figuras, a primeira é uma montagem dos *stories* do *instagram* pessoal de Antonello Veneri, fotógrafo italiano que há 10 anos mora no Brasil, especificamente na Bahia. A obra de Vereni é construída próxima a umbanda, com algumas imagens de transe. Surpreendi-me quando vi estas imagens. O galo, o olho, o pouso e por fim, o rosto de penas do ser híbrido. A figura seguinte é uma montagem de fotografias de Juchitán (1979-1989) em que os moradores posam com bichos ou representações de bichos. Na fotografia central, intitulada *el padrinos del lagarto*, um casal posa com um lagarto de madeira em seu colo. Uma tradição comum na região, a de eleger uma família como padrinhos do animal de madeira, uma honra concedida. Gesto repetido na última imagem, *el lagarto*. Duas mulheres seguram um lagarto e três mãos fazem um contorno na fotografia.

A ponto como montagem significativa, a de fotografias de *Tierra de Brujas* (2006) de Maya Goded, das quais a manifestação de fogo se fez presente, no primeiro *duo*, uma das linhas de força que identificamos no grupo de imagens que se dispôs para nós. No segundo *duo*, aproximamos as fotografias de Goded com a obra de Wifredo Lam, *La Jungla* (1943). Plantas que se amalgamam com o humano, que se tornam o próprio humano, que se relacionam corporalmente em cor, em gesto. Um dos pontos de partida para pensarmos os seres híbridos.

As duas últimas montagens são de suma importância. A primeira delas intitulamos *transe*. Duas fotografias de Arthur Omar, obras da série *Antropologia da face gloriosa* (2005). Da qual anotei, a mão, um trecho de um texto do fotógrafo publicado na revista ZUM: “(...)cada rosto e o êxtase que o atravessam no momento, é um conjunto de

incógnitas, número, frações, sinais, que fornece a estrutura, as características básicas daquele êxtase, sem nome e inominável" (OMAR, 2018, *online*).

Aproximei as imagens de Omar de *Sonho Verde Azulado* de Claudia Andujar, pela expressão facial e assim, segue-se em proximidade, uma fotografia sem título de Maya Goded do ensaio *Tierra de Brujas* (2006), trabalho no qual a fotógrafa visita o norte do México em busca das chamadas bruxas, mulheres praticam rituais não católicos e que costumeiramente, são malquistas por suas práticas.

A última é de Guy Veloso, fotógrafo paranaense. Sua obra orbita o universo da umbanda. O nome da fotografia é *Exu*, nome de um orixá. Dediquei-me, nesta ficha, a aproximar as expressões. Omar nos mostra rostos no carnaval, de êxtase. Andujar em uma técnica imersiva, na qual cria procedimentos próprios de construção de fotografia, nos mostra um indígena em transe. A fotografia de Goded é de uma mulher durante seu ritual. E *Exu*, uma mulher incorpora uma entidade e soma-se a forma com que Guy Veloso a fotografa: erradica, com movimento, desloca-se o olhar tanto pela expressão facial quanto pela forma de fotografar.

A ficha seguinte, e última, se forma como linha de força que relaciona o *maravilhoso ao espelho*. Há duas fotografias de *Juchitán* (1979-1989): *Magnólia* e *Serafina*. Em seguida, *Two Fridas* (1944) de Lola Alvarez Bravo e, por último, *sem título*, do ensaio *Wonderland* (2015) de Alvaro Laiz. Serafina (1979-1989) nos colocou a pensar a questão da moldura, refletimos sobre o que Hans Belting em *A Janela e o Muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente* nos fala de pensarmos que a janela é vidro, transparência e abertura. O enquadramento é o que provoca a distância que precisamos e que, ao mesmo, nos permite olhar. Janela é escolha em criar a divisão entre mim e o mundo e, a partir da delimitação, destacar uma cisão de existência.

Já *Magnólia* (1979-1989) é uma imagem de uma mulher que pede para ser fotografada por Iturbide. Graciela Iturbide conta em uma entrevista concedida a Adela Micha³⁴ que ao encontrar, pela primeira vez com Magnólia em uma visita a um bar em *Juchitán*, Magnólia lhe pede para ser fotografada e a chama para dentro da sua casa, entra no quarto e se arruma da maneira que deseja. É quando surge para Iturbide com esse vestido e um pequeno espelho de mão. Iturbide salienta, na entrevista, que só fotografa pessoas que a convidam. Magnólia é identificada como *Muxe*, uma pessoa que se

³⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=plvr6v09Tgw>>. Acesso em: 08/11/2018

identifica nem como homem nem como mulher. Magnólia é alguém que está no limiar entre os dois gêneros predominantes nas sociedades ocidentais. Em *Juchitán*, uma sociedade apontada muitas vezes como matriarcal e de descendência indígena e xamânica, há a aceitação de um terceiro gênero, os *Muxes* que se vestem como homens ou mulheres, e que tem um lugar específico na sociedade, como alguém que existe entre os limites impostos pelas sociedades ocidentais, adquirem um respeito místico.

Ao pensar o espelho, aproximamo-nos da obra *Espelho* de Guimarães Rosa. Em seu questionamento acerca dos espelhos constrói diversas questões em conversa com um interlocutor que somos nós – duvidamos de tudo, perguntamos como saberemos como somos no visível. Entre as descobertas do olhar no espelho, no conto de Rosa, o narrador, aos poucos, vai desconhecendo-se na imagem do reflexo à sua frente. A representação de uma face, ora próxima à ideia de um animal, no caso a onça, ora próxima a comparações com as pessoas de sua família, são múltiplas.

A obra de Guimarães Rosa inspira uma observação de fenômenos, no nosso caso de imagens fotográficas, de forma minuciosa e descritiva. O pensamento imersivo do primeiro contato, o mais imediato com as fotografias, na escala dos pormenores, é um dos dispositivos para abordarmos o encontro do *maravilhoso* com a fotografia. Soma-se ao fazer-montagem, como método. Como consequência, a pesquisa em imagem que propomos é em movimento³⁵, por não ser linear com um começo, meio e fim, mas por ser sempre um embalo de saberes.

De certo, há uma clara pluralidade de linhas de força das manifestações nas fotografias que surgiram e compuseram o *corpus* imagético durante o percurso do mestrado. As pesquisas desenvolvidas de acordo com as outras linhas de força que se delinearam durante o estudo, destarte, se desenvolverão em outros textos. De forma que o exercício de montagem foi essencial no entendimento das questões que perpassam o *maravilhoso* como entidade cultural e como insurgente na visualidade das fotografias presentes nestas páginas. Para em seguida, nos dedicarmos a percebê-las mais minuciosamente, em seus aspectos e detalhes, em busca do que, secretamente, o invisível poderia nos incitar o pensamento sobre o *maravilhoso* na fotografia.

³⁵ Georges Didi-Huberman em *saber-movimento*, texto do livro *Aby Warburg e a Imagem em Movimento* de Philippe-Alain Michaud. Acesso em> <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/download/299/pdf>
– 29/05/2018

Em comum entendimento, para o autor Júlio Cortázar (1982), o *maravilhoso* existe em uma ordem mais secreta. Para ele, o *maravilhoso* reside em percebermos uma *realidade* de mistérios que se multiplicam quanto mais os buscamos, é um sentimento de estar imerso em um mistério que, se aceito com naturalidade, se multiplica.

(...) precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza; yo diría, aunque esto pueda escandalizar a espíritus positivos o positivistas, yo diría que disciplinas como la ciencia o como la filosofía están en los umbrales de la explicación de la realidad, pero no han explicado toda la realidad, a medida que se avanza en el campo filosófico o en el científico, los misterios se van multiplicando, en nuestra vida interior es exactamente lo mismo¹ (CORTÁZAR, 1982, *online*)³⁶.

Para nós, o *maravilhoso* também é entendido como uma característica específica do continente latino, mas que não podemos transformá-lo em um cânone componente de todas as fotografias nas Américas Latinas. Portanto, não encerramos as imagens estudadas nestas páginas em estar atreladas a aspectos unitários estéticos de um encontro.

A imagem existe em algum local que jamais identificaremos por completo. Possuímos pistas. Entre o que o fotógrafo (a) quis e imaginou para a imagem que surgiu posteriormente, entre os desejos de quem estava no momento em que o obturador se fecha e se abre, entre o ser que aparece na imagem pensou ao posar, entre aquilo que nós, espectadores, entendemos e lembramos do nosso vocabulário visual e todas as imagens que nos formaram e formam, entre os malabares que fazemos nos vãos das nossas compreensões e incompreensões na tentativa de explicar o que nos é ardente nas imagens. MANGUEL (2012, p.29) afirma que a imagem existe “entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos”, e principalmente, em nossa inquietação.

36 (...) precisamente quando é aceito com humildade, naturalmente, é, então, quando capta-se, se ele é recebido multiplicadamente cada vez mais força; Eu diria que, embora estou a chocar espíritos positivistas, eu diria que disciplinas como a ciência ou a filosofia estão no limiar de explicação da realidade, mas não explicaram toda a realidade, à medida que avançamos através do campo filosófico ou científico, os mistérios são multiplicados, em nossa vida interior é exatamente o mesmo. Tradução nossa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Caracterização de Walter Benjamin. *In: Sociologia*. p. 188-200. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.
- BAITELLO, Norval. Podem as imagens devorar os corpos?. **Revista Sala Preta**. São Paulo. v.7, p. 77-82, nov.2007. Disponível em: <<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/212>>> Acesso em: 1 jun. 2017.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. *In: Cinema e outros ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. Rio de Janeiro: Concinnitas. 2005.
- BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Portugal: Dagne Editora, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BENJAMIN, W. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERGER, John. **Por que olhar os animais? Sobre o olhar**. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- BESSIÈRE, Irère. El relato fantástico: forma mixto de caso y adivinanza. *In: ROAS, David. Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p.83-104.
- BRAGA, Rodrigo. **Da Compaixão Cínica 4**. Disponível em: <<<https://www.rodrigobraga.com.br/>>> Acesso em 13 abr. 2019.
- BRAGA, Rodrigo. **Fantasia da Compensação**. Disponível em: <<<https://www.rodrigobraga.com.br/>>> Acesso em 13 abr. 2019.
- BRAGA, Rodrigo. **Entrevistando**, por Alexandre Belém. 25 março 2008. Disponível em: <<<https://olhave.com.br/2008/03/entrevistando/>>> Acesso em 13 abr. 2019.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1985

- BORGES, Sofia. **The swamp**. 2016. Disponível em:
<<<https://sofiaborges.carbonmade.com/projects/6133416>>> Acesso em 13 abr. 2019.
- BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In. NOVAES, Adauto (org) **Tempo e História**. 2ª ed. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Companhia das Letras, 1996.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2.ed. 1998.
- CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1985.
- CARTIER-BRESSON, H. **Momento Decisivo**. Bloch Comunicação, n. 6. Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em:<<<http://ciadefoto.com.br/blog/wpcontent/uploads/2010/03/Momento-Decisivo-Bresson.pdf>>>. Acesso em: 09 nov. 2018.
- CHIAMPI, Irlemar. **O real Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano Americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CORTÁZAR, Julio. **História de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORTÁZAR, Julio.. **Obras completas VI**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. **El sentimiento de lo fantástico**. Venezuela, 1982. Disponível em: <<http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantasti-co/>> . Acesso em: 03 abr. 2019
- DEBRAY, R. **Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident**. Paris: Gallimard, 1992.
- DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente: 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto**. Porto Alegre: Porto Alegre, v9, n.16, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos e o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2002
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o Real. In: **Revista Pós**. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Vol 2, ed. nr. 4, 2012. Disponível em: < <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>> Acesso em: 15 abr. 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. Devolver uma Imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.) – **Pensar a Imagem** – 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio**s. Campinas: Papirus, 1994.

DUBOIS, Phillipe. Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. **Discursos Fotográficos**. Londrina: v.13, n.22, p.31-51, jan./jul. 2017.

ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. **Revista ARS**. São Paulo. v.4, n.8. 2006. Disponível em<<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S16783202006000200004&script=sci_arttext&tlng=es#back12>> Acesso em: 09/12/17.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. *In: A invenção de um mundo*. Paris. Coleção da Maison Européenne de La Photographie. 2009.

FELINTO, Erick. Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação. **Revista Eco-pós**. Rio de Janeiro, v.19, n.1, 2016. Disponível em: < https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/3346/2617>. Acesso em 9 abr. 2019.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Identidades de fronteira: escrituras híbridas. *In: Itinerários*. v. 15/16. São Paulo. 2000. Disponível em: < <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3438>>. Acesso em: 8 abr. 2019.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas. Fotografia e verdade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010.

FRANZ, Marcelo. **Zoomorfismo e Hibridismo Humano-Animal na Ficção**: Situações e Significações. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/MARCELO_FRANZ.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2019.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In: Obras completas volume 14 (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

GAMA-KAHLI, BORGES. **No território de Mirabilia**: Estudos sobre o maravilhoso na ficção. Rio de Janeiro. Bonecker, 2018

GAMA-KAHLI, Marisa Martins. O real maravilhoso deslocado em 'A santa' de Gabriel García Márquez, e ocultado em 'a menina de lá' de Guimarães Rosa. *In: Revista Semioses*. Rio de Janeiro: v.01, n.07, agosto de 2010.

GARDUÑO, Flor. ZEPEDA, Eraclio. **Magia Del Juego Eterno**: Fotografias de Flor Garduno. Espanha: Publicacion Guchachi' Reza. 1985.

PALMA, Francisco Reyes. **PhotoPoche**. França: Actes Sud Editions. 2016

GODED, Maya. **Tierra De Brujas**. Disponível em: << <http://mayagoded.net/>>> Acesso em: 07 agost 2018.

GONÇALVES, DOBAL. **Fotografia contemporânea – Fronteiras e Transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

HARAZIN, Dorrit; ITURBIDE, Graciela. Pássaro Solitário. **Revista Zum**. Ed. 9. 8 mar. 2016. Disponível em: <<<https://revistazum.com.br/revistazum-9/passaro-solitario/>>> Acesso em: 07 agost. 2018.

ITURBIDE, Graciela. **Juchitán**. Disponível em: <<<http://www.gracielaiturbide.org/en/category/juchitan/>>> Acesso em: 07 agost. 2018.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos escudos científicos. Bauru: EDUSC, 2001.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano do ocidente medial**. Lisboa: Edições 70, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. A lição de sabedoria das vacas loucas. *In: Estudos Avançados*, v. 23. (67), p. 211-216. 2009. Disponível em: << <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10392>>> Acesso em: 23 abr. 2018.

LOPEZ, MARCOS. **Sub-Realismo Criollo**. 2002. Disponível em: <<<http://www.marcoslopez.com/series-subrealismo-criollo.php>>> Acesso em: 13 abr. 2019

LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário**: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf>.> Acesso em 18 abr. 2018.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito**: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. **Pensar/escrever o animal: ensaios de zopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da USFC, 2011b. p. 85- 101.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Un señor muy viejo con unas alas enormes. *In: La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cheiro de goiaba**: conversa com Plínio Apuleyo Mendoza. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MÁRQUEZ, Gabriel García. La soledad de América Latina. *In: JOZEF, Bella (Org.). Escritos sobre Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Programa de PósGraduação em Letras Neolatinas, 2010. p. 9-13.

NASCIMENTO, Lyslei. Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros. *In: JEHA, Julio (Org.). Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 61-80.

OLIVEIRA, Celso. **Quem Somos Nós**. Fortaleza: Ed: Tempo dimagem, 2007.

PACHECO, R. B. **A presença do animal na produção contística e cinematográfica de Gabriel García Márquez** (saberes animais e bestiários). Uberlândia: Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016. Disponível em: < <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/17897>>. Acesso em: 8 abr. 2018.

PADURA, Leonardo. **Lo real maravilloso**: creación y realidad. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.

ROAS, David. **Trás los límites de lo real**: Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espumas, 2011.

ROH, Franz. **Nach-expressionismus, magischerrealismus**: Probleme die Neueslen Europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt; Biermann, 1925.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

RUBIN, William. Toward a Critical Framework. **Artforum**. Vol. V, n.1. 1966.

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

SOUSA, Ruth. A fotografia como paradoxo da superfície. **Revista Valise**. Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/23298>>. Acesso em: 7 abr. 2018.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Ed. SENAC, 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro. 7 letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. S.P., Ed. Perspectiva, 1981.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia, reflexos e reflexões**. São Paulo: LPM, 1986.

ANEXOS

Título: Coruja (2013), Caverna ou Elefante (2012) – Sofia Borges



coruja - por
argueda.
simblanti?

olho humano?



Caverna, ou Elefante (Cave, or Elephant)– inkjet - 150x225cm - 2012

Fonte: BORGES (2019)

Título: primeira ficha com pássaros. autorretrato de Graciela Iturbide. La Pavo real (1997) de Flor Garduño e Da Compaixão Cínica 3 (2004) de Rodrigo Braga.



autorretrato
de Iturbide

↳ pássaros.
↳ atores
comem
sua
olhos

diferente do gesto
de misturar-se

pavão — pés de
galinha



Fonte: Anotações pessoais, GARDUÑO (2019), BRAGA (2004), ITURBIDE (2019)

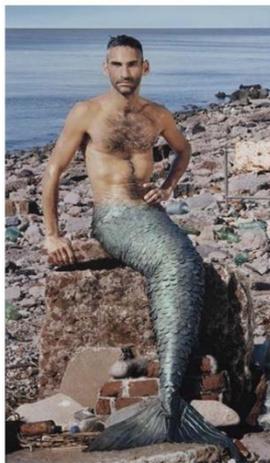
Título: Primeira ficha - peixe. - Da Compaixão Cínica - Rodrigo Braga (2005), Sireno Del Rio De La Plata - Sub-Realismo Criollo - Marcos López (2002), Invenção Coletiva – Renné Magritte (1934), Sol Poente (1932) de Tassila do Amaral, Mulher com peixes (1957) de Ivan Blin



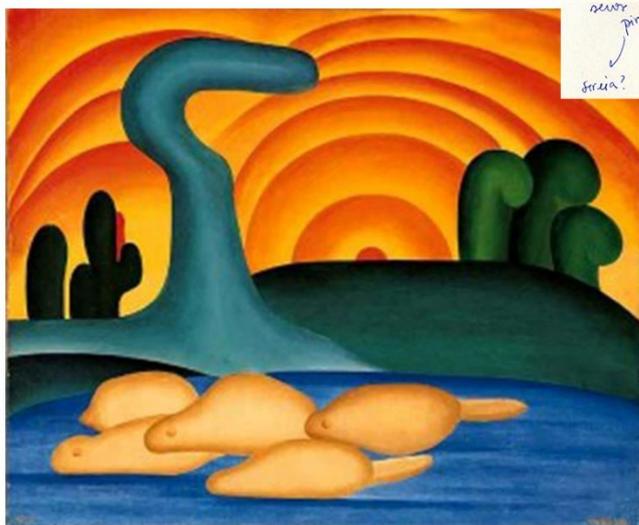
O idioma inglês distingue a sereia clássica (*siren*) das que têm cauda de peixe (*mermaids*). Na formação desta última imagem teriam influído por analogia os tritões, divindades do cortejo de Poseidon.

No livro *x da República*, oito sereias presidem à revolução dos oito céus concêntricos.

Sereia: hipotético animal marinho, lemos num dicionário brutal.



peixe pedras
seus
pintura
sereia?



Fonte: anotações pessoais, BRAGA (2004), MoMa, LOPEZ (2019)

Título: montagem de fotografias de Juchitán das Mulheres (1979-1989) de Graciela Iturbide. Com as fotografias intituladas: animais. el galo, el padrinos del lagarto e el lagarto.



Fonte: ITURBIDE (2019)

Título: Montagem do boi - Da Compaixão Cínica (2004) de Rodrigo Braga e Mujer-Toro (1979-1989) de Graciela Iturbide



o minotauro

A idéia de uma casa construída para que as pessoas se percam talvez seja mais estranha que a de um homem com cabeça de touro, mas as duas se reforçam, e a imagem do labirinto combina com a imagem do Minotauro. Fica bem que no centro de uma casa monstruosa exista um habitante monstruoso.

Título: Montagens feitas com fotografias do ensaio Tierra de Brujas (2006) de Maya Goded.



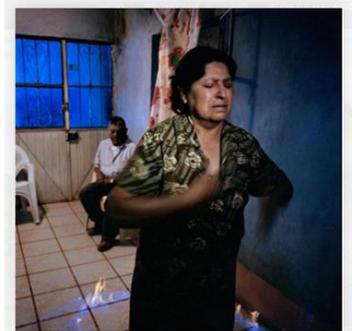
La gente - Wiyredo lam
as plantas ~~vizem~~ misturam-se
com humanos tambem



Fonte: GODED (2019)

Título: Montagem de imagens que remetem ao transe. As duas primeiras são de Arthur Omar da série Antropologia da face gloriosa. A primeira da segunda coluna é de Claudia Andujar - Sonho Verde Azulado. A do seu lado é de Maya Goded de Tierra de Brujas. A última é de Guy Veloso – Exu.

Arthur Omar → gloriosa
 Rosto, carnaval
 "cada rosto e o êxtase que o atravessam no momento, é um conjunto de injunções, números, frações (...) que fornece a estrutura, as características básicas do que é êxtase, sem nome e inominável."



Trance?
 experiências



Fonte: Anotações pessoais; VELOSO (2019), GODED (2019), OMAR (2019)

Título: ficha de fotografias sobre o tema espelho. Da coluna da esquerda para a direita.
Fotografia 1. Magnólia - Graciela Iturbide (1979-1989). Fotografia 2. Serafina - Graciela Iturbide (1979-1989); Fotografia 3. Two Fridas - Lola Alvarez Bravo. (1944)



Fonte: ITURBIDE (2019)
