



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**FÁBIO LUIZ CONTERNO**

**REMINISCÊNCIA E MEMÓRIA NO ENSAIO FOTOGRÁFICO “BANHEIRO DE  
FRIDA KAHLO” DE GRACIELA ITURBIDE**

**CASCAVEL – PR  
2023**

FÁBIO LUIZ CONTERNO

**REMINISCÊNCIA E MEMÓRIA NO ENSAIO FOTOGRÁFICO “BANHEIRO DE  
FRIDA KAHLO” DE GRACIELA ITURBIDE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

CASCADEL - PR  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Conterno, Fábio Luiz  
REMINISCÊNCIA E MEMÓRIA NO ENSAIO FOTOGRÁFICO "BANHEIRO DE FRIDA KAHLO" DE GRACIELA ITURBIDE / Fábio Luiz Conterno; orientador Acir Dias da Silva. -- Cascavel, 2023.  
69 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Fotografia. 2. Linguagem e Sociedade. 3. Estudo comparado. 4. Memória. I. Dias da Silva, Acir, orient. II. Título.

FÁBIO LUIZ CONTERNO

**Reminiscência e memória no ensaio fotográfico “banheiro de Frida Kahlo” de  
Graciela Iturbide**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados, APROVADO pela seguinte banca examinadora:



Acir Dias da Silva



Hertz Wendel de Camargo



Antonio Donizetti da Cruz

Cascavel, 29 de agosto de 2023

Para minha companheira de vida, Solange. Para Júlia e João Victor, nossos filhos que, juntos, construímos o diálogo, o debate e a vontade de construir um mundo mais igualitário e justo socialmente.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao prof. Drº Acir Dias da Silva, que direcionou com maestria o andamento da pesquisa auxiliando cada etapa do processo de forma tranquila e esclarecedora.

Ao prof. Drº Antonio Donizeti da Cruz, pelas contribuições dadas em cada exposição do projeto e por apontar outros caminhos e referências ampliando a gama de possibilidades.

Ao prof. Drº Hertz Wendel de Camargo, pela disponibilidade de leitura desta dissertação e em fazer parte da banca de defesa.

À profa. Drª Lourdes Kaminski Alves, pelas contribuições dadas nos momentos importantes desta trajetória.

Ao prof. Drº Paulo Humberto Porto Borges, por ter me apresentado ao trabalho de Graciela Iturbide.

À Universidade Estadual do Oeste do Paraná, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela oportunidade de fazer parte de seu corpo discente e concluir com muita honra mais esta etapa.

A todos que persistem em suas trincheiras na luta diária em defesa da ciência e da pesquisa, acreditando que um modo de produção diferente é possível quando se alia arte à ciência.

“Você sabe que para o fotógrafo ser um artista, para ser perfeito, é preciso inteligência, um pouco de consciência e também golpe de vista. Tudo isto vai para a lista de quem é veterano. É melhor vender abano, que uma venda sem cabula e que todo fotógrafo fula se conhece pelo pano”.

Chico Alagoano – fotógrafo lambe-lambe

CONTERNO, Fábio Luiz. **Reminiscência e memória no ensaio fotográfico “Banheiro de Frida Kahlo” de Graciela Iturbide**. 2023. 72 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Orientador: Dr. Acir Dias da Silva

Defesa: 29 de agosto de 2023

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar os espaços de memória e de intermedialidade da fotografia de **Graciela Iturbide** no ensaio *El baño de Frida Kahlo* sobre os objetos de **Frida Kahlo**, guardados em um banheiro, como em um relicário, por 50 anos. Através do estudo bibliográfico, exibe-se a fotografia dos objetos pessoais da artista como um espaço de entrelugar de duas mulheres com importância substancial para a arte, política e emancipação da mulher na América Latina. A pesquisa parte do pressuposto de que uma fotografia se torna um novo referencial da posição adotada pela obra original e como é capaz de ser ressignificada pela memória da autora. A partir dos estudos de Walter Benjamin, ao explorar a aura na fotografia como certa condição divina, o poder exercido pela imagem através do *punctum* de Roland Barthes e a condição do *isto é, isto foi*, nas afirmações de Georges Didi-Huberman, quando analisa a imagem que retorna ao espectador, constituem-se as bases teóricas desta pesquisa para se entender como as fotografias deste ensaio convergem para um novo sentido, carregado de memórias como um “rastro e uma cicatriz” que acompanham a perpetuação do vivo, como cita Jeanne Marie Gagnebin. Assim são as fotos de Graciela Iturbide que, através de suas possibilidades ressignificadas, nos apontam uma nova vida e uma nova arte para uma memória de Frida Kahlo, como guardiãs de um Templo, como sugere Aleida Assmann, sem não, por menos, observar a fotografia enquanto um recorte temporal do real, como propõe Phillippe Dubois, que compreende a fotografia como um meio de memória e história pela perspectiva de Boris Kossoy e debate a fotografia como arte contemporânea na concepção de André Rouillé.

**Palavras-chave:** Arte Mexicana. Fotografia. Fotografia Latino-Americana. Frida Kahlo. Graciela Iturbide. Memória.

CONTERNO, Fábio Luiz. **Reminiscence and Memory in the Photographic Essay "Frida Kahlo's Bathroom" by Graciela Iturbide**. 2023. 83 p. Dissertation (Master in Literature) - Graduate Program in Literature, Western Paraná State University - UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Adviser: Dr. Acir Dias da Silva  
Defense: August 29, 2023

### ABSTRACT

This research aims to present the spaces of memory and intermediality in **Graciela Iturbide's** photography in the essay *El baño de Frida Kahlo*, which portrays **Frida Kahlo's** personal objects have been kept in a bathroom as a reliquary for 50 years. Based on bibliographic studies, the photography regarding the artist's personal belongings is exhibited as a space between two women of substantial importance for art, politics, and women's emancipation in Latin America. This research is based on the assumption that a photograph becomes a new reference for the position adopted by the original work and how it can be reinterpreted by the author's memory. Walter Benjamin studied aura in photography as some divine condition, the power wielded by the image according to Roland Barthes' concept of *punctum*, and Georges Didi-Huberman's notion of *this is, this was* when he analyzes the image that returns to the spectator. These theoretical bases have helped them to understand how the photographs in this essay converge to a new meaning, full of memories as a "footprint and a scar" go along with perpetuation of life, as it was pointed out by Jeanne Marie Gagnebin. Graciela Iturbide's photos, with their reinterpreted possibilities, point us towards a new life and a new art for Frida Kahlo's memory, as guardians of a temple, as suggested by Aleida Assmann, without neglecting the idea of photography as a real time frame, proposed by Phillippe Dubois. He understood photography as a memory and history way from Boris Kossov's perspective and discussed about photography as contemporary art according to André Rouillé's conception.

**Keywords:** Frida Kahlo. Graciela Iturbide. Latin American Photography. Memory. Mexican Art. Photography.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

<b>Fotografía 01</b> - Mujer Angel – Graciela Iturbide – 1979.....	20
<b>Fotografía 02</b> - Nuestra Señora de las Iguanas – Graciela Iturbide – 1979.....	21
<b>Fotografía 03</b> - Ojos para volar? – Graciela Iturbide – 1981.....	23
<b>Fotografía 04</b> - Angelito, Graciela Iturbide, Tuxtepec, 1977.....	24
<b>Fotografía 05</b> - Sem Título – Graciela Iturbide – 2008.....	32
<b>Fotografía 06</b> - Sem Título – Graciela Iturbide – 2008.....	33
<b>Fotografía 07</b> - Sem título – Graciela Iturbide – 2008.....	39
<b>Fotografía 08</b> - Sem Título – Graciela Iturbide – 2008.....	40
<b>Fotografía 09</b> - Sem Título – Graciela Iturbide – 2008.....	42
<b>Fotografía 10</b> - Sem Título – Graciela Iturbide – 2008.....	44
<b>Fotografía 11</b> - Sem Título – Graciela Iturbide – 2008.....	51
<b>Fotografía 12</b> - Sem Título – Graciela Iturbide – 2008.....	54
<b>Fotografía 13</b> - Sem Título – Graciela Iturbide – 2008.....	57
<b>Fotografía 14</b> - Sem Título – Graciela Iturbide – 2008.....	57

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 01</b> - Mi nana y yo – Frida Kahlo – 1937.....	25
<b>Figura 02</b> - Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farril – Frida Kahlo – 1951.....	27
<b>Figura 03</b> – La Columna rota – Frida Kahlo – 1944.....	52
<b>Figura 04</b> - Lo que el agua me dio – Frida Kahlo – 1938.....	53

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>UM ENTRE-LUGAR DE MULHERES DISTINTAS.....</b>	<b>19</b>
2.1	GRACIELA ITURBIDE: TEMPORALIDADE RELACIONADA .....	19
2.2	FRIDA KAHLO: AS OBRAS COMO REMINISCÊNCIA DE UMA FOTÓGRAFA QUE CRESCIU .....	24
2.3	DO ENCONTRO: UM BANHEIRO REPLETO DE LEMBRANÇAS .....	29
2.4	DAS FOTOGRAFIAS: OBJETOS QUE MANTÉM VIVA A MEMÓRIA .....	30
<b>3</b>	<b>ALÉM DAS LENTES: ENTRE A FOTOGRAFIA E A REALIDADE.....</b>	<b>35</b>
3.1	A PERCEPÇÃO NA OBSERVAÇÃO DA IMAGEM.....	37
3.2	A ARTE DA FOTOGRAFIA.....	42
<b>4</b>	<b>O REENCONTRO COM AS MEMÓRIAS ATRAVÉS DAS IMAGENS .....</b>	<b>50</b>
<b>5</b>	<b>QUANDO AS MEMÓRIAS SE REVELAM COMO ARTE FOTOGRÁFICA ...</b>	<b>59</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>62</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>64</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que a pesquisa de determinado tema exige procedimentos sistematizados, rigor metodológico e definições teóricas para tratar o objeto pesquisado. Contudo, a realização de um estudo passa também pelo meu envolvimento subjetivo enquanto pesquisador, assim como os motivos que me levaram a estudar e aprofundar-me no objeto em questão, que se relacionam com a minha história e o meu envolvimento com a fotografia.

A fotografia está presente em minha vida desde muito cedo. Aos 11 anos de idade, meu presente de aniversário foi uma máquina fotográfica *Kodak Instamatic 11*: uma caixinha preta com letras prateadas, toda em plástico, inclusive a lente, que usava um filme 126 e gerava fotografias impressas quadradas, tamanho único de 9x9 cm. Câmera simples e de qualidade ótica desprezível, mas me acompanhou por todo o final da infância e início da adolescência. Foi parceira de viagens, feiras escolares, festinhas de garagens entre outras aventuras juvenis. Foi também responsável por alimentar uma paixão que já estava aflorando, o gosto por fotografar. Este gosto que me levou a escolher esta profissão, mas antes o ofício: fotógrafo. A fotografia me empurrou para a comunicação, me formei Jornalista<sup>1</sup>, depois de já ser Fotojornalista<sup>2</sup>. A formação em Jornalismo e a experiência em fotografia me levaram a ser professor em uma instituição de Ensino Superior, onde ministrou aulas nos Cursos de Comunicação Social como Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Tecnólogo em *Design Gráfico* e Tecnólogo em Fotografia. Leciono disciplinas ligadas à fotografia, o que exige a busca constante pelo aprofundamento teórico do objeto ensinado.

A atração exercida pela fotografia, que talvez seja comum para muitos, me instigou a estudar um pouco mais sobre a imagem. Desta inquietação parte o estudo que desenvolvo sobre o ensaio “*El baño de Frida Kahlo*”, produzido por Graciela Iturbide, fotógrafa mexicana, com 21 imagens de objetos pessoais da pintora, também mexicana, em 2006, após a abertura de um banheiro no museu A Casa Azul. A obra foi publicada em livro pela Editorial RM em 2008.

Há muito se estuda a fotografia e suas áreas distintas, mesmo que em um volume pequeno e de pouco acesso. Em geral, estudam-se o fotógrafo, a imagem produzida, seu conceito estético e quase todos são cânones, normalmente homens da fotografia, ligados ao Fotojornalismo ou ao Fotodocumentarismo. Assim, pretendo ampliar o espaço de debate sobre a fotografia nesta pesquisa ao propor um estudo comparado de um ensaio fotográfico específico.

---

<sup>1</sup> Cursei Comunicação Social Habilitação em Jornalismo no Centro Universitário FAG, onde me formei em 2005.

<sup>2</sup> Iniciei na profissão de Fotojornalista no Jornal Gazeta do Paraná, de Cascavel, no ano de 1994.

Os estudos culturais e os estudos comparados têm uma importância significativa no método para esse debate, desde que Walter Benjamin, no texto *Pequena história da Fotografia*, propôs uma discussão sobre fotografia enquanto técnica e arte e a relação com a pintura tanto no ofício quanto na produção (Benjamin, 1931)<sup>3</sup>.

O ensaio escolhido foi feito pela fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, nascida na Cidade do México em 1942. Iturbide conheceu a fotografia tardiamente, quando já casada e mãe de três filhos. Decidiu estudar cinema na Universidade Nacional Autônoma do México (Unam) entre 1969 e 1972, onde foi aluna e depois assistente do fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, um dos mais importantes fotógrafos do México no século XX.

O ensaio fotográfico publicado em 2008 no fotolivro *El Baño de Frida Kahlo*, que serve de base para o presente estudo, buscou uma aproximação aos estudos comparados em Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, linha de pesquisa que examina as relações e aproximações possíveis entre a fotografia e a pintura na Linguagem Literária, além de observar outras artes. No caso específico, a fotografia no contexto latino americano, sua relação com a história, memória e identidade de todo um subcontinente, objetiva uma reflexão teórica dos diferentes significados e valorações encontrados nas linguagens artísticas (fotografia) e em suas relações para o funcionamento dos mecanismos linguísticos e culturais, os quais engendram as identidades sociais na complexa relação linguagem e sociedade como: a plasticidade, a poetização, a composição, a linguagem e a própria Literatura Comparada. Portanto, buscou-se estudar a fotografia com o intuito de investigar as relações entre a linguagem, a literatura e a sociedade.

Não se trata aqui de um estudo da pintora mexicana propriamente, porém, não se pode deixar de referenciar que o objeto de estudo desta pesquisa está intimamente ligado à persona Frida Kahlo. A gênese do ensaio em tela está no acontecimento ocorrido quatro anos após a morte, a casa em que nasceu, cresceu e morreu, conhecida como "Casa Azul", e foi doada por seu marido, o pintor e muralista mexicano Diego Rivera em 1955, e transformada no Museu Frida Kahlo. Como escreve Hayden Herrera no livro *Frida: a biografia* (2011, p. 530): “[...] Rivera doou a casa - com toda a mobília folclórica e sua coleção de arte, incluindo pinturas de sua autoria e de outros artistas pertencentes à Frida - ao povo mexicano, com o intuito de perpetuar a memória de sua esposa”. Na casa, Diego Rivera reservou dois banheiros deixando-os interditados. Nos banheiros, foram guardados documentos e objetos pessoais íntimos de Frida, portanto, os banheiros poderiam ser abertos somente quinze anos após a morte da artista.

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin escreve sobre a fotografia no texto *Pequena história da fotografia*, capítulo do livro *Obras escolhidas vol. 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*.

Rivera morreu três anos depois de Frida, porém os banheiros só foram abertos passados mais de 50 anos da morte da pintora, em 2006.

Considerando a memória como um dispositivo que opera no sentido de não permitir que acontecimentos importantes caíam em esquecimento, como reforçado por Gagnebin (2006), a memória exige recursos, interações e registro devendo “[...] levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar” (p. 54). Assim, objetiva-se, nesse estudo, identificar de que maneira as fotografias feitas por Graciela Iturbide no ensaio: *El Baño de Frida Kahlo* interagem com as pinturas de Kahlo e se há influência dos quadros de Kahlo no trabalho de Iturbide, seja em memórias ou composições das fotografias. Além de estabelecer o estudo das fotografias de Graciela Iturbide, a identidade cultural própria, revelada na referência artística e feminista de Frida Kahlo, toma-se a intermedialidade como uma forma de expressão.

Cabe registrar que o estudo de fotógrafos latino-americanos não é recorrente, e o de mulheres fotógrafas é menos ainda. Ao se estabelecer o estudo das fotografias de Graciela Iturbide, propõe-se a investigação de caráter original à medida que a obra da referida fotógrafa tem como potencialidade discutir a fotografia como fonte iconográfica de estudo, de expressão artística e de linguagem, especificamente sobre os objetos pessoais de Frida Kahlo e, através de elementos de intermedialidade, a fotografia assinala as exterioridades feminista, de concepção de mundo e da vida da artista.

O poder de uma imagem efêmera formada em uma caixa escura que se transforma em algo duradouro foi a motivação para que artistas e cientistas próximos à pintura desenvolvessem o processo fotográfico no início do século XIX. A fotografia tem seu marco histórico a partir de uma imagem feita, através de uma janela de sua casa, pelo francês Joseph Nicéphore Niépce no ano de 1826. Niépce, um inventor, conseguiu fixar uma imagem produzida por uma câmera escura após oito horas de exposição. Esse processo foi chamado de heliografia e era feito com uma placa de prata coberta com uma emulsão fotossensível derivada de petróleo, chamado de Betume da Judéia. Em 1839, a fotografia teve seu surgimento oficial por Louis Jacques Mandé Daguerre, um pintor e inventor francês, sócio de Niépce nas pesquisas sobre a fotografia. O anúncio da invenção foi feito por François Arago, secretário da Academia de Ciências da França, em 19 de agosto de 1839. O advento desde seu anúncio sempre esteve às voltas com polêmicas, principalmente com as artes plásticas e os pintores, já que havia preocupação de que a novidade suplantasse a pintura (Benjamin, 1987).

Nascida em um contexto positivista, em um momento de grandes transformações econômicas, sociais, culturais e de um imenso desenvolvimento das ciências, a nova invenção tornou-se forte e marcou sua posição. Com o desenvolvimento tecnológico, forçado pelo grande consumo e pelo aperfeiçoamento técnico, a fotografia foi tomando papel importante no apoio às ciências e às artes, como afirma Kossoy (2009).

A fotografia, mesmo com magro volume de estudo, vem sendo debatida desde 1839, quando Arago discursa em defesa da nova “invenção” na Academia Francesa. Uma das condicionantes para esse descaso, diz Benjamin (1987), é a intervenção do Estado na patente e por consequência sua colocação sob Domínio Público. Isto favoreceu o desenvolvimento contínuo e acelerado e desconsiderou, por muito tempo, qualquer pesquisa sobre o advento.

Os estudos da fotografia, enquanto arte, são de significância para a compreensão das relações humanas e sociais de momentos distintos. A fotografia, desde seu surgimento, gera debate, tanto de apoiadores como de detratores. Para muitos, a fotografia, desde o início, foi gradativamente incorporada ao cotidiano e ainda é preservada como um objeto de valor sentimental. Às vezes, estas memórias imagéticas são impressas e guardadas em álbuns, outras vezes, acumuladas em caixas como relicários e, ainda por outras mais contemporâneas, acumuladas em formatos de arquivos digitais.

Ainda assim, a fotografia demorou a tornar-se *corpus* de interesse pelos historiadores. “[...] até chegar a ser motivo de pesquisas e ganhar o interesse de historiadores, muito tempo se passou” (Villares, 2016, p. 22). Segundo Villares (2016), pode-se afirmar que o século XX, sobretudo a partir da segunda metade, foi particularmente significativo devido ao número de especialistas que se interessaram pela fotografia (sentido conceitual), pelas imagens fotográficas, no lugar ocupado como registro e sua importância na história. Além do interesse e da possibilidade das imagens fotográficas serem consideradas obras de arte e incorporadas ao universo das galerias e dos museus. Porém, este amadurecimento, em diferentes partes do mundo, ainda está longe de ser um tema explorado de forma significativa.

A fotografia enquanto manifestação artística se apoia em um modelo teórico histórico que expressa a concepção de mundo. Assim, os registros de expressões culturais, costumes, arquitetura, religiões, atos políticos e sociais foram temas extremamente abordados por fotógrafos na segunda metade do século XIX, por sua qualidade de testemunho. Isso ocorre pela condição técnica da fotografia, e por receber, no início, o *status* de espelho da realidade pela capacidade de verossimilhança, rapidamente “investida de tarefas de caráter científico ou documental” (Dubois, 2011, p. 32).

Ao longo do século XIX, debates sobre a essência da realidade na fotografia já estavam em curso. Especialmente os pictorialistas<sup>4</sup>, naquele período, defendiam a perspectiva de que a fotografia tinha uma vocação artística. O processo de subjetivação da fotografia, de fato, nunca esteve afastado de sua condição de referência. Barthes (1984) afirma que, ao contrário das pinturas, que podem simular a realidade, a fotografia jamais pode negar que a coisa esteve lá, diante da objetiva. Georges Didi-Huberman parte da hipótese de que as imagens ardem em contato com o real - “Inflamam-se, e nos consome por sua vez” (Didi-Huberman, 2012, p. 208), ou seja, para que sintamos o que a imagem manifesta, seus sentidos, precisamos nos aproximar dela. E, para o autor, se não acontece um incêndio, esta forma de relação entre a imagem e o real não é possível também, pois há a necessidade de arder e virar cinzas. Assim, não é possível falar sobre imagens sem falar sobre suas cinzas.

Graciela Iturbide é uma fotógrafa pouco debatida e estudada na academia. Quando se discute a produção de Graciela, o foco fica em seus ensaios com características mais antropológicas e de cunho social sobre os povos originários do México<sup>5</sup>. O ensaio “*Los que viven em la arena*” foi realizado em 1978, no Norte do México, que faz divisa com os Estados Unidos da América. Foi lá onde Iturbide retratou de maneira muito pessoal a forma de viver, os costumes e a organização social do povo Seri. Outra produção marcante foi o ensaio “*Juchitán de las Mujeres*”, produzido entre 1979 e 1989, na região do Istmo de Tehuantepec, ao Sul de Oaxaca, no qual a fotógrafa documentou a cultura Zapoteca pré-colombiana indígena da região remota. O referido ensaio é um registro visual do cotidiano de uma cultura milenar em fluxo, por meio de retratos de seu povo e vislumbres das atitudes dos Zapotecas em relação à sexualidade, ao ritual, à morte e ao papel das mulheres.

Na dissertação de mestrado de Taís Marques Monteiro intitulada: *A insurgência do maravilhoso na fotografia contemporânea: notas sobre o antropozoomorfismo, uma manifestação em imagens*, propõe-se um debate acerca da fotografia latino-americana. O trabalho objetivou analisar vários fotógrafos e fotógrafas sem se ater especialmente em algum, todavia, visou analisar os encontros possíveis com o *maravilhoso*. O *maravilhoso* é uma

---

<sup>4</sup> O movimento pictorialista eclodiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890. Congregou fotógrafos que ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito granjeado pelos praticantes dos processos artísticos convencionais (PICTORIALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3890/pictorialismo>. Acesso em: 16 nov. 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

<sup>5</sup> Os povos originários no México remontam há alguns milênios antes da conquista espanhola. Astecas, Maias entre outras civilizações já ocupavam a região. Entre eles estão os povos Seri e Zapoteca, os quais Iturbide fotografou nos ensaios citados neste trabalho.

faculdade criativa de aceitação dos fenômenos não explicáveis racionalmente que insurgem no cotidiano das Américas Latinas. Ademais, são observados rastros epistemológicos na visualidade das fotografias, descritas de forma sensorial e fenomenológica considerando a fotografia contemporânea relacionada à concepção de criação de mundos e de encenação ficcional (Monteiro, 2019).

Mónica Villares Ferrer, em sua tese de doutorado: *Feito na América Latina 1978: Teoria e Imagem, um debate reflexivo sobre a fotografia da 'Nossa América'*, propõe uma visão histórico-crítica dos eventos *Primeira Mostra da Fotografia Latino-Americana Contemporânea* e o *Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, ocorridos no México em 1978. Na pesquisa, a autora considera que estes eventos propiciaram a invenção do conceito de “Fotografia Latino-americana” e tiveram a intenção de impor um novo cânone de compreensão da produção fotográfica do subcontinente, através de um projeto que se apoiou substancialmente na conjuntura política específica da segunda metade do século XX. Assim, a discussão apresenta a fotografia latino-americana como um objeto de estudo relevante e denso, para a entrada de uma porção relevante da produção fotográfica do subcontinente no sistema da Arte (Ferrer, 2016).

O interesse em estudar o ensaio sobre o banheiro interdito de Frida Kahlo busca perceber a fotografia de uma perspectiva diferente. Portanto, realizar este estudo indica a importância de debruçar-se sobre um ensaio específico, muito particular e pessoal de uma mulher latino-americana, sobre objetos pessoais de outra mulher latino-americana, com um intervalo de tempo de 50 anos entre a guarda dos objetos e o registro. Intervalo que fortaleceu a imagem de Frida Kahlo como uma artista de vanguarda e, principalmente, como referência de resistência da mulher e do povo originário do México e da América Latina. Uma fotografia construída através de reminiscências de outra artista, que era uma jovem adolescente quando Frida morreu, e que construiu uma obra no campo da fotografia do subcontinente de valor antropológico e de resistência, como a pintora, os povos originários e as mulheres latino-americanas.

Essas fotografias de objetos esquecidos tornam-se ruínas nas memórias da fotógrafa para em um entre-lugar próprio se reestabelecerem como nova forma de lembrança. Assim, a ideia da memória surge como a recriação de uma nova arte que estará presente nas fotografias e como um espaço de armazenamento para que, em algum momento, possa ser acessada. Essa relação está presente a partir de uma recordação cultural e de identidade - no sentido de identificação – como escreve Assmann (2011, p. 32): “Isso tem a ver particularmente com o nexos entre recordação e identidade [...], isso tem a ver com atos culturais da recordação [...]”.

A memória de identificação cultural, portanto, é o que transforma os registros fotográficos de objetos inanimados esquecidos por cinco décadas em um banheiro em uma nova obra de arte.

Para desenvolver a temática em questão, esta dissertação está dividida em cinco seções. A primeira é a introdução, a segunda seção apresenta o entre-lugar dessas mulheres mexicanas e suas histórias, onde e quando aparece a fotógrafa Graciela Iturbide, quais suas contribuições para a arte e fotografia mexicana e latino-americana, como a história dela se articula com a da artista antecessora. Como Frida Kahlo, uma mulher militante, tanto com suas atitudes como com suas obras, marca a memória de todo um país e um subcontinente. E todo o espaço de um banheiro, como um templo e uma ruína, com os objetos pessoais que servem como lembrança, ou como fagulhas, para uma nova arte.

Na seção três, propõe-se um debate acerca da fotografia como documento histórico que tem a característica de representação do real, do verdadeiro. A observação das imagens como algo que está posto, considerando o recorte espaço-temporal e aquilo que carrega enquanto subjetividade. Foi preciso entender a subjetividade como a multiplicidade de olhares, este espaço atemporal que pode ser transformado em outra coisa, através da arte, e que vai além de um papel com uma imagem bidimensional impressa em uma de suas faces.

Na sequência, na seção quatro, sugere-se um debate acerca da memória na fotografia, como partir de algo já disponível para algo novo, diferente, e com novas propostas, novas ruínas, novas fagulhas, novos *isto é*. Como a fotografia torna-se uma nova expressão, através dos múltiplos olhares, além de um registro fotográfico.

Esta pesquisa encerra com a quinta seção, onde são apresentadas as considerações, que estão sempre em ruínas e ao mesmo tempo em fagulhas, do encontro entre as obras de Frida Kahlo e as fotografias de Graciela Iturbide, nas quais as reminiscências promovem criações artísticas em plataformas diferentes com a presença das cinzas de um entre-lugar com 50 anos de intervalo.

## 2 UM ENTRE-LUGAR DE MULHERES DISTINTAS

### 2.1 GRACIELA ITURBIDE: TEMPORALIDADE RELACIONADA

Nascida na Cidade do México em 1942, Graciela Iturbide conheceu a fotografia ao ganhar uma máquina *Brownie* quando ainda era criança. Todavia, a relação da artista com a fotografia ocorreu tardiamente, quando já era adulta, casada e mãe de três filhos. Graciela Iturbide decidiu estudar cinema na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) de 1969 a 1972, instituição onde foi aluna e, mais tarde, assistente, do fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, um dos mais importantes fotógrafos do México no século XX.

Com Álvarez Bravo, Iturbide aprendeu a se expressar através de uma câmera. Durante o ano e meio em que cursou suas aulas, foi sua *achichinle*, a aprendiz que não sai da órbita do mestre. Nos fins de semana, eles faziam explorações fotográficas pelas franjas da Cidade do México (Harazin, 2016, s. p.).

O aprendizado somado aos anos de trabalho com Bravo e com a fotografia latino-americana permitiu que surgisse um processo próprio de criação, Iturbide desenvolveu projetos fotográficos de importância para o cenário local. Em 1978, foi contratada pelo Arquivo Etnográfico do Instituto Nacional Indígena do México para documentar a população indígena mexicana. Seu foco foi o grupo Seri, um povo originário do norte mexicano, localizado na divisa do Arizona, estado Norte-americano, o qual estabelecia relações com a cultura indígena tradicional e a influência do consumo que cruzava a fronteira. Em 1981, Iturbide publicou o ensaio “*Los que viven en la arena*”, resultado desse período de registros dos Seri. Deste ensaio, destacou-se uma das fotografias mais icônicas de Graciela, a imagem intitulada “*Mujer Angel*” (Fotografia 01).

No quadro fotográfico, observa-se uma indígena com vestimentas típicas do povo do deserto de Sonora (Norte do México) que, em uma das mãos, carrega um rádio. A fotografia foi registrada durante uma incursão pelas montanhas em busca de pinturas rupestres. A indígena era a guia da equipe, chefiada pelo antropólogo Luís Barjau. Esta imagem tem uma condição especial em relação ao ensaio, ao trabalho junto ao povo Seri do deserto de Sonora, por ser a única imagem que registra o movimento. Todas as outras são retratos e essa condição fez com que Graciela declarasse de que: “Acho que foi um presente que o deserto me deu” (Harazin, 2016, s. p.).

**Fotografia 01** – Mujer Angel – Graciela Iturbide, México, 1979.



**Fonte:** *Los que viven en la Arena*. Disponível em: <http://www.graciela.iturbide.org/los-que-viven-en-la-arena/03-5/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

Com o objetivo de registrar a influência da infiltração consumista da fronteira com os EUA ao Norte do México na cultura indígena, Graciela faz seus registros com um apelo autoral muito forte que causam estranheza há quem esperava por um estudo etnográfico tradicional. A imagem carrega um “*punctum*” no conceito de Roland Barthes (1984) – debateremos mais sobre isto no decorrer do estudo - devido ao fato de que o observador sente uma espécie de incômodo ao observar uma figura quase fantasmagórica, mas ao mesmo tempo angelical. A mulher atravessa uma montanha em meio à paisagem desértica carregando um aparelho de som portátil em suas mãos. Neste momento, o México borbulhava em um movimento inicial de decolonização na fotografia que alcançaria o corte com o Eurocentrismo e a influência estadunidense na realização do *Primeiro Colóquio Latino-americano de Fotografia* e por consequência a *Primeira Mostra da Fotografia Latino-americana Contemporânea*. O trabalho produzido por Graciela não foi de comum sucesso, pois “enquanto os amantes de fotografia festejavam o ímpeto desbravador da novata Iturbide, antropólogos lamentavam a imprecisão documental das legendas, a abordagem emocional das imagens, o desinteresse da artista por questões científicas (Harazin, 2016, s. p.).

No extremo Sul do México, onde vive o povo Zapoteca, Graciela fotografou por quase dez anos a região de Juchitán. Este trabalho resultou na obra “*Juchitán de las Mujeres*”; vale ressaltar que a cultura em Juchitán é matriarcal e as mulheres são responsáveis pelas finanças e pela administração dos negócios da família.

Neste ensaio aparece talvez a segunda fotografia mais famosa e importante de Graciela, a “*Nuestra Señora de las Iguanas*” (Fotografia 2). Zobeida Diaz é uma senhora vendendo iguanas em uma feira, cuja imagem retratada por Iturbide tornou-se um símbolo de Juchitán.

**Fotografia 02** – Nuestra Señora de las Iguanas – Graciela Iturbide. México, 1979.



**Fonte:** Juchitán de las Mujeres. Disponível em: <http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/01-2/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

Sobre o ensaio *Juchitán das mulheres*, Iturbide descreveu o processo de produção e as mulheres envolvidas, em entrevista para Dorrit Harazin publicada na *Revista Zum* em 2016:

São mulheres fortes, fisicamente grandes, politizadas, emancipadas, maravilhosas. Descobri o mundo das mulheres. Morei na casa delas. Me adotaram. 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. Passei a descrever Juchitán através dos olhos delas e ao mesmo tempo dos meus.

Não diferente de outras imagens de Iturbide, o choque visual e cultural que elas provocam no observador, ou “*spectador*” para Barthes (1984), proporciona o que Didi-Huberman chama de “*cinzas*”. Cinzas não existem sem antes terem sido brasa e, anteriormente, fogo. Este arder é ao mesmo tempo causa e consequência na imagem, ao provocar reflexões e causar inquietações. As iguanas sobre a cabeça de uma mulher com expressão séria e ar de soberana impõem ao retrato toda a condição de mulher empoderada.

Graciela Iturbide é um dos nomes mais importantes da fotografia mundial, que documentou o México através de seus retratos. Com um vasto trabalho orientado pela alteridade, doa-se pelo olhar. Assim é que Iturbide sempre viu através da fotografia. Seus ensaios sobre os povos originários do México, como outros ensaios durante toda sua carreira representam o registro de identidade de maneira expressiva e plasticamente encantadora. Para ela, a motivação criativa surge de sua terra e gente. Porém, as fotografias de Graciela Iturbide não ficaram somente em ensaios etnográficos, ela usa a câmera como um instrumento para satisfazer as próprias necessidades internas. Seu trabalho, acima de tudo, é pessoal, metafórico e intuitivo. Ele se comunica pela emocional, ao invés do intelecto. Sem conhecer algo sobre a cultura dos povos retratados em suas imagens, é praticamente impossível entendê-los de um ponto de vista etnográfico ou antropológico. Iturbide também explorou temas como a morte, o simbolismo religioso e as tradições culturais mexicanas, incluindo as festividades do Dia dos Mortos. Suas fotografias desafiam estereótipos e trazem à tona a riqueza da diversidade cultural do México, com destaque para a complexidade e a profundidade das identidades individuais e coletivas. O trabalho desta fotógrafa é mais amplo, como o ensaio “*Pájaros*” (1991), no qual passou a vida registrando o movimento de pássaros em voos em bandos, em concentrações menores e até mesmo isolados. Uma das imagens que se destaca neste ensaio é o autorretrato “*Ojos para volar?*” (Fotografia 03).

**Fotografia 03** – Ojos para volar? – Graciela Iturbide. México, 1991.



**Fonte:** Pajáros. Disponível em:

[http://www.graciela.iturbide.org/pajaros/ojos\\_para\\_volar\\_coyoacan\\_mexico\\_1991/](http://www.graciela.iturbide.org/pajaros/ojos_para_volar_coyoacan_mexico_1991/). Acesso em: 02 abr. 2023.

Este ensaio está intimamente ligado a outro trabalho da fotógrafa - o ensaio “*Angelitos*” -, que nasceu de uma inquietude após o falecimento de sua filha, Claudia, aos seis anos de idade. Graciela passou a frequentar cemitérios de cidades interioranas e vilarejos fotografando os ritos fúnebres de crianças. Este ensaio é uma das identificações com o autoral decolonizado, já que o povo mexicano tem uma comemoração um tanto única em relação à celebração da morte, basta ver as festividades do “Dia dos mortos”. A fotografia “*Angelito*” é uma das que fazem parte deste trabalho que, como o ensaio “*Pájaros*”, não está encerrado. Na fotografia feita em 1977, observa-se uma mãe velando uma criança. A criança envolta em um tecido claro, uma mortalha como as de múmias do Egito antigo, coberta por flores, rodeada por canecas, velas e outros objetos não tão bem identificáveis. Uma luz lateral pousa sobre a criança velada com ar divinal, que por algum motivo ilumina somente o corpo da dela. A mãe passa ao fundo somente como um rastro de sombra. São cinzas de uma memória afetiva carregada por Graciela, a fotógrafa, mãe, que sente falta da filha perdida abruptamente ainda muito criança.

**Fotografia 04** – *Angelito* – Graciela Iturbide. Tuxtepec, 1977.



**Fonte:** Muerte. Disponível em: <http://www.gracielaiturbide.org/muerte/attachment/16/>. Acesso em: 03 abr. 2023.

De certa forma, o trabalho de Graciela Iturbide transcende as fronteiras tradicionais da fotografia documental e da antropologia. Suas fotografias nos convidam a uma exploração cultural e emocional dos povos indígenas do México e propõem discussões sobre questões importantes a respeito de identidade, gênero e da riqueza das tradições culturais. Embora a abordagem seja única e artística, as imagens de Graciela Iturbide têm um valor etnográfico e inspirador.

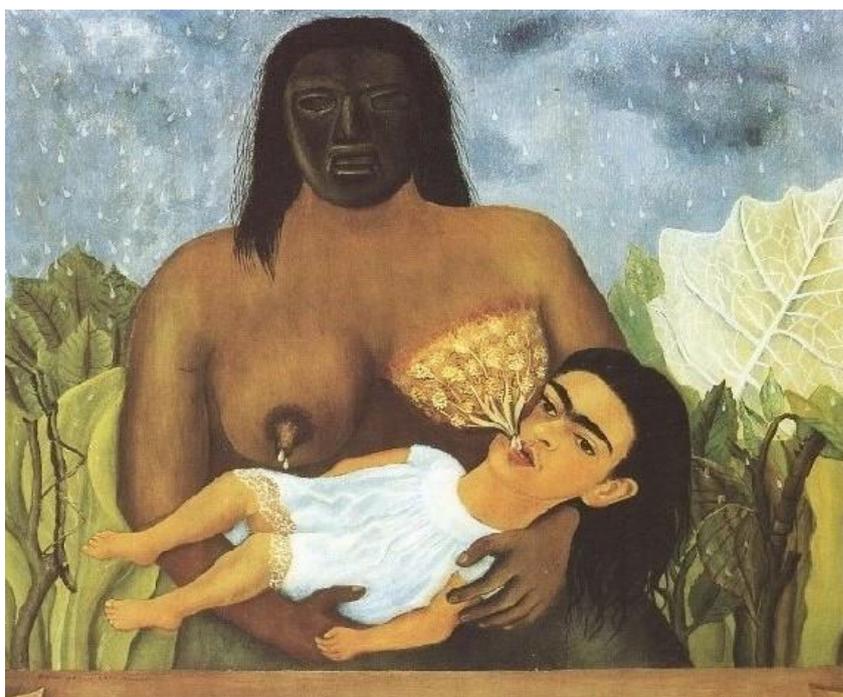
## 2.2 FRIDA KAHLO: AS OBRAS COMO REMINISCÊNCIA DE UMA FOTÓGRAFA QUE CRESCEU

Em 13 de julho de 1954, na Cidade do México, no México, morria aos 47 anos Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, ou simplesmente Frida Kahlo. Filha de pai judeu alemão que migrou para o México aos 19 anos e de mãe mexicana com ascendência indígena, Frida é reconhecida tanto por sua obra na pintura, como por sua vida pessoal atribulada e a militância política fervorosa. Frida nasceu em um momento de transformações políticas no México, acontecia a Revolução Mexicana em 1910, ano que escolheu, mais tarde, para ser a referência de sua data de nascimento.

Frida nasceu em 6 de julho de 1907. Talvez optando por uma verdade mais estrita do que o fato permitiria, ela escolheu nascer em 1910, ano da eclosão da Revolução Mexicana. Uma vez que era filha da década revolucionária, quando as ruas da Cidade do México estavam coalhadas de caos e derramamento de sangue, Frida decidiu que ela e o México moderno haviam nascido no mesmo ano (Herrera, 2011, p. 18).

Assim, Frida Kahlo nasceu junto com o México, cresceu e viveu nos arredores da Cidade do México, junto com os pais e as irmãs<sup>6</sup>. Frida foi a terceira filha, de seis meninas que o casal teve. O nome em alemão, que recebe de seu pai, significa “paz”, algo que talvez nunca tenha acontecido em sua vida. Quando bebê, Frida foi amamentada por uma ama de leite indígena mexicana, pois sua mãe adoeceu logo após o parto. Ato este que anos mais tarde transformou-se em uma de suas obras (Figura 1).

**Figura 01** – Mi nana y yo. Frida Kahlo. México, 1937



**Fonte:** Frida Kaho, 19337 Disponível em: [https://www.todamateria.com.br/upload/fr/id/fridakahlominanayyo1937-cke.jpg?auto\\_optimize=low](https://www.todamateria.com.br/upload/fr/id/fridakahlominanayyo1937-cke.jpg?auto_optimize=low). Acesso em 2 abr. 2023.

Frida foi uma garotinha um tanto traquina, porém, uma poliomielite começou a mudar seu humor. Aos seis anos, após contrair a doença e ficar isolada em um quarto por alguns meses,

<sup>6</sup> Em relação à data de nascimento de Frida Kahlo, a escritora Hayden Herrera, no livro *Frida, a biografia*, escreve que a pintora nasceu em uma manhã da estação de chuvas - 06 de julho de 1907, e mais tarde adotaria o ano da Revolução mexicana como seu nascimento em referência e homenagem à libertação de um povo.

as sequelas foram motivo para que sofresse chacotas ao retornar para a escola e durante as brincadeiras de rua com outras crianças.

Mas Frida era um pássaro ferido e, por causa disso, era diferente das outras crianças, e quase sempre estava sozinha. Justamente na idade em que poderia ampliar seu mundo para além do círculo familiar e fazer “melhores amigos”, ela foi obrigada a ficar em casa. Quando se recuperou e voltou para a escola, foi excluída e se tornou alvo de provocações e zombarias. Sua reação foi, alternadamente, retrair-se (a “criatura introvertida”) ou levar a cabo uma estratégia de supercompensação, tornando-se, primeiro, uma menina levada e interessada em atividades masculinas, e, depois, em uma “personagem” (Herrera, 2011, p. 31).

Mas de todas as amarguras da vida pelas quais a jovem Frida passou, um acidente de trânsito foi o que mais afetou sua vida. No fim de tarde do dia 17 de setembro de 1925, já aluna na Escola Preparatória Nacional, embarca em um ônibus na Cidade do México com destino à Coyoacán. Um bonde descontrolado atingiu o ônibus e, na colisão, Frida sofre uma lesão em sua coluna.

Frida teve a coluna quebrada em três lugares na região lombar. Quebrou a clavícula, fraturou a terceira e a quarta vértebras; teve onze fraturas no pé direito (o atrofiado), que foi esmagado; sofreu luxação do cotovelo esquerdo; a pélvis se quebrou em três lugares. A barra de aço tinha literalmente entrado pelo quadril esquerdo e saído pela vagina, rasgando o lábio esquerdo. “Perdi minha virgindade”, ela disse (Herrera, 2011, p. 70).

O resultado deste episódio sempre ficou marcado nas obras de Frida, e uma delas retrata o que o acidente deixou de seqüela. A obra é intitulada como “*Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill*” (1951), seu último autorretrato (Figura 02). Em uma cadeira de rodas, uma das heranças deixadas pelo acidente. Nela, Frida posa ao lado de um retrato do médico Juan Farill, responsável pelas cirurgias na coluna da pintora.

Esta obra é um autorretrato de uma mulher que se nega a ficar estagnada por conta das mazelas de um acidente que transpassou seu corpo com uma barra de ferro impedindo-lhe, inclusive, da maternidade.

Mas Frida não é nenhuma santa. Ela avalia sua situação com um secularismo truculento e, ao invés de implorar por consolo aos céus, olha para a frente, como se desafiasse a si mesma (no espelho) e sua plateia para encarar sua tribulação sem hesitar, sem se esquivar. Lágrimas salpicam suas bochechas, como é comum em tantas representações da Madona no México, mas seu semblante recusa-se a chorar. Suas feições são como uma máscara, como um ídolo indígena (Herrera, 2011, p. 101).

**Figura 02** - Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill. México, 1951



**Fonte:** Frida Kahlo, 1951. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-the-portrait-of-doctor-farill.jsp>. Acesso em: 03 abr. 2023.

Assim como a maioria de suas obras, os autorretratos remetem a um sofrimento pessoal e físico, provenientes das agruras de sua história, mas também, a partir de um momento específico – o romance com o revolucionário russo Leon Trotsky, exilado no México – passam a aparecer sentimentos.

De maneira sofisticada, suas pinturas agora não se limitavam meramente a retratar “incidentes” de sua vida, mas vislumbres de seu eu interior e a maneira como ela concebia sua relação com o mundo. Como vimos, Fulang-Chang e eu, o Autorretrato dedicado a Trotsky e Recordação de uma ferida aberta mostram claramente sua nova confiança acerca de sua atratividade feminina. Outras, como *Lembrança, Minha babá e eu e especialmente O que a água me deu* são indicações igualmente claras de seu desenvolvimento no sentido de maior complexidade psicológica e sofisticação teórica (Herrera, 2011, p. 267).

Frida Kahlo, considerada uma das artistas mais importantes do século XX, tem sua imagem construída socialmente como uma mulher à frente de seu tempo, engajada, politicamente declarada como comunista, revolucionária e patriota.

Frida Kahlo, nasceu no auge da Revolução Mexicana, o pós-revolução é um período de transição e de fortalecimento de uma identidade própria. É por esse momento que a pequena Magdalena cresceu e desenvolveu seu caráter e suas convicções.

As massas populares foram atores da sua história e conseguiram conquistas concretas como a Constituição e a Reforma Agrária. O período pós-revolucionário dos anos 1920 tenta reconstruir a coesão pela construção de uma identidade nacional. As artes terão um papel político crucial nessa empreitada ao mesclar a complexidade mexicana com conceitos estéticos globais numa perspectiva decolonial e emancipatória (Lacerda; Guimarães, 2017, p. 51).

O fortalecimento de suas convicções ocorre a partir do ingresso na Escola Nacional Preparatória, em 1922, na Cidade do México. Esta escola tinha caráter emancipatório e formava a maior parte da intelectualidade mexicana à época.

[...] Era esse o clima de ardor e ativismo que se tornou a matriz de Frida quando ela deixou para trás a proteção dos muros do pátio de sua casa, rompeu com o ritmo familiar de seu distrito, embarcou no trem e fez a viagem de uma hora até a Cidade do México e sua nova escola (Herrera, 2011, p. 41).

Ainda, durante o pós-revolução, foram evidenciadas transformações no campo das políticas públicas, que até então estavam centradas nos modelos europeu e dos Estados Unidos, tendo por princípio a necessidade da valorização da cultura mexicana, de caráter singular, própria, calcada nos valores culturais dos povos originários. Todavia, Frida esteve no fervor deste processo enquanto estudante da Escola Nacional Preparatória. Ela integrou o grupo de 35 meninas entre dois mil alunos. Até então a escola só aceitava estudantes do sexo masculino. Toda a dedicação e paixão voltadas para as artes e a cultura local ajudaram no fortalecimento da construção da mulher, artista e ativista Frida Kahlo.

Em 1928, Frida conheceu Diego Rivera, um muralista mexicano já com certa fama e com trabalhos importantes. Rivera, como escreve Herrera (2011 p. 111), “[...] atraía mulheres com a facilidade natural de um ímã atraindo limalha”. Era mulherengo e boêmio, porém, ele e Frida se identificavam muito no pensamento e nas ações.

O casamento foi um tanto agitado, com pequenas traições de ambos. Chegaram a uma separação que foi reatada novamente com um novo casamento. O casamento dos dois era, aos olhos de observadores contemporâneos, uma união de leões; seus amores, suas batalhas, separações e sofrimentos estavam além de qualquer tipo de censura trivial ou mesquinha. Como santos ou semideuses, eles não precisavam sequer de sobrenomes:

“Diego” e “Frida” eram moedas do Tesouro Nacional Mexicano. Contudo, as pessoas que mais intimamente os conheciam oferecem as avaliações mais conflituosas e contraditórias da vida que levavam juntos (Herrera, 2011, p. 136-137).

Quatro anos após a morte de Frida, a casa em que nasceu, cresceu e morreu, conhecida como "Casa Azul", doada por Rivera em 1955, transformou-se no Museu Frida. “[...] Rivera doou a casa - com toda a mobília folclórica e sua coleção de arte, incluindo pinturas de sua autoria e de outros artistas, pertencentes à Frida — ao povo mexicano, com o intuito de perpetuar a memória de sua esposa” (Herrera, 2011, p. 530).

Na casa, Diego Rivera reservou dois banheiros e os deixou interditados. Acredita-se que para preservar espaços, documentos e objetos pessoais íntimos da esposa e que poderiam ser abertos somente depois que se passassem quinze anos de sua morte. Rivera morreu três anos depois de Frida, porém, os banheiros só foram abertos mais de 50 anos após a morte da pintora, em 2006.

### 2.3 DO ENCONTRO: UM BANHEIRO REPLETO DE LEMBRANÇAS

O encontro de duas mulheres mexicanas, de épocas distintas, mas de espíritos semelhantes, proporciona uma erupção de memórias, referências e ressignificações. Uma delas tem suas obras referenciadas como uma das mais belas e mais posicionadas politicamente na construção de uma imagem de mulher forte e protagonista. As pinturas e os autorretratos de Frida Kahlo. Em outro momento, a outra é também importante como suas obras, de caráter antropológico, com destaques para os povos originários do México, assim são as fotografias de Graciela Iturbide.

Esse encontro, que aconteceu em 2006, foi publicado em livro em 2008. Assim, se pensarmos somente na condição físico temporal, seria quase impossível de acontecer, já que Graciela Iturbide nasceu doze anos antes de Frida morrer. Um encontro com tamanha potência não seria igual entre a jovem pré-adolescente Graciela e a já muito doente e internada Frida. Porém, como a História não é estática, nem simples e muito menos limitada pelo encontro físico temporal, o encontro aconteceu por meio de imagens e fotografias.

O entre-lugar de Iturbide e de Frida é um banheiro fechado por 50 anos e foi proporcionado pelos objetos pessoais que pertenciam ao cotidiano da pintora. As fotografias não nos mostram a mulher ativista, política e ícone mexicano, ela está ausente. Mas ao mesmo

tempo, a existência da artista é presente, isto porque as coisas, os objetos existem e a força das lembranças nos remete à sua presença.

Graciela adota uma opção audaciosa após receber a incumbência de documentar o mundo privado da Casa Azul. Serenamente adentra ao relicário construído por Diego Rivera, para, com base nos registros de animais empalhados, espartilhos, perna ortopédica, muletas, cartazes políticos de Stalin, remédios, aventais hospitalares e outros objetos desgastados pelo tempo, fazer um retrato de Frida através do que podia ver no refúgio mais privativo e solitário da pintora, o banheiro. Este entre-lugar é uma espécie de Templo da fama e memórias, no qual memórias pessoais estavam sepultadas por décadas, mas se abre para receber a fotógrafa como uma guardiã e produtora de recordações.

A função do poeta como cultor da fama é uma função memorial: almeja superar a morte corporal na medida em que torna os indivíduos famosos e seus nomes, perenes. Ao poeta é atribuída, em tal cultura, uma forma especial de arte (ou magia) de comunicação com o distante, que lhe dá o poder de influenciar, na posteridade, os ouvintes dessas histórias que ainda sequer tenham nascido (Assmann, 2011, p. 43).

Graciela, assim, é a poeta das recordações de Frida. Os registros através das fotografias proporcionam uma continuidade à fama da pintora e a renovam. Logo, em uma nova forma de arte, Graciela promove novas influências e, ao mesmo tempo, protege a memória de uma artista militante, revolucionária, repleta de com muito sofrimento físico. Assim, as lembranças de Iturbide se remetem à imagem que ela faz de uma banheira - como se a intenção fosse lavar todo este período de esquecimento, de apagamento, dos objetos pessoais da pintora - carregada de dor e sofrimento com pares de muletas, vestígios das agruras físicas sofridas na vida. Destaca-se o grande pôster de Stalin, líder soviético, que representava o ideal de modelo de Estado pelo qual Frida tinha apreço e desde muito jovem já militava em favor, o comunismo.

#### 2.4 DAS FOTOGRAFIAS: OBJETOS QUE MANTÊM A MEMÓRIA VIVA

Após o encontro de Iturbide com os objetos guardados no cômodo, nasceram as vinte e uma imagens que compõem o ensaio. Expostas individualmente através das fotografias, as relíquias de Frida Kahlo demonstram uma estranheza e um encantamento como as obras da artista. O registro visual cria naturezas-mortas a partir desses artefatos que rememoram o mundo de Frida por meio de um espaço poético próprio. Por isso, Iturbide propõe um diálogo com as obras da artista em que suas memórias se cruzam com as pinturas.

O olhar através do visor da máquina fotográfica proporcionou que fantasmas fluíssem, reavivando objetos há muito esquecidos por nossa visão, talvez até mesmo esquecidos pela memória. No momento em que o banheiro de Kahlo é aberto, Iturbide passa a ter a tarefa de reinterpretar os objetos ali confinados. Essa reinterpretação consiste em produzir novos sentidos em imagens de objetos que participam de universos diferentes ou em produzir outras ondas de sentido ao tomar um elemento e isolá-lo de seu contexto previsível, recolocando-o em uma prateleira, na banheira ou mesmo fora do ambiente do banheiro.

Ao fotografar esses objetos, sobre os quais pesa uma clausura de meio século, Iturbide condensa o olhar impudico da fotografia. Colocar uma câmera sobre o corpo do outro - ou sobre o mundo - é preservar de forma artificial aquilo que é feito para passar e desaparecer. As imagens não são melancólicas; a própria técnica o é, por ser um procedimento mecânico e químico ou digital que congela o passado tal como era, para conseguir que permaneça assim, imóvel, exatamente como aparece agora diante de nossos olhos. Essa é a promessa fotográfica - preservar o que é visto tal como está, imobilizar o visível. Essa é também a sua contrapartida, lembrar-nos da efemeridade da aparência, a marca temporal que sinaliza o mundo do sensível.

Dentro do banheiro, Iturbide encontrou a militância política e, principalmente, a dor de Frida Kahlo. Por toda a vida da pintora, problemas de saúde a acompanharam, desde a infância, como as sequelas da poliomielite, até o acidente que a vitimou aos 18 anos. Coletes ortopédicos eram corriqueiros na tentativa de amenizar as sequelas físicas da pintora. Ela teve os dedos do pé direito amputados, e mais tarde, em 1953, por conta de uma gangrena, teve sua perna direita amputada.

Dos objetos salvaguardados por Rivera, há alguns coletes, barras de apoio na parede, pares de muleta, uma bata de hospital manchada de tinta, bolsa térmica, além de uma tartaruga empalhada e pôster do líder soviético.

Com o cenário conhecido, a fotógrafa passou a registrar os objetos dando-lhes expressividade em determinar outros recortes no próprio território. As fotografias do ensaio “Baño de Frida Kahlo” não são simples naturezas-mortas ou meros registros de objetos pessoais esquecidos pelo tempo. Mas, uma potente abordagem para criar e reconduzir percepções. A elegância da plasticidade em preto e branco, combinada com composições minimalistas, nega qualquer relação com a espetacularização do sofrimento, da fragilidade ou da indiscrição. As imagens capturaram os objetos, os vestígios, como se os objetos deixassem subtendido o corpo de Frida, mas sem os clichês comuns ao portador das necessidades dos aparatos. Assim, as imagens fotográficas passam a tratar a realidade como dispositivo do instante em que Graciela adentra o banheiro, as quais deixam de ser passado ou somente memória. A capacidade de

Graciela Iturbide em se aproximar e pertencer ao entre-lugar, através do ponto vista autoral e subjetivo, reordena esses resquícios de reminiscência experienciados dentro do banheiro. Podemos observar na fotografia na qual a fotógrafa dispõe de alguns objetos, dentre eles o pôster de Stalin, coletes ortopédicos e um par de muletas dentro da banheira (Fotografia 05).

**Fotografia 05** – Sem título. México, 2008.



**Fonte:** ITURBIDE. *El baño de Frida Kahlo*, 2008, p. 7.

Outra imagem que proporciona inquietude é a fotografia da prótese de perna de Frida (Fotografia 06), que é sutilmente levada para passear pelo jardim da Casa Azul, assim como a imagem em que Iturbide se posiciona dentro da banheira e fotografa seus pés, a fim de fazer uma alusão ao quadro “O que a água me deu”, de 1938. Essa é a poética do ensaio de Graciela, a fotografia que vemos não está morta. Tem início antes do enquadramento. O percurso anterior a isso pode direcionar a riqueza e complexidade que existem em tornar a imagem um signo com manifestações de significado, encantamento e poética. O ensaio de Graciela permite, por meio da fotografia, conduzir estados imaginativos através da vida de uma mulher resgatada por outra.

Ao levar a prótese de Frida para passear nos jardins da Casa Azul, Iturbide revive momentos em que Frida sofria das dores físicas e das dores do amor, de sua relação turbulenta,

mas apaixonada, com Diego Rivera (Herera, 2011), e se refugiava nos espaços que desde criança serviam para sua autoproteção.

**Fotografia 06** - Sem título. México, 2008.



**Fonte:** ITURBIDE. El baño de Frida Kahlo, 2008, p. 37.

A fotografia entra como uma forma de recordação, uma espécie de literatura, de escrita de lembranças, torna-se a materialidade de um espaço de resquícios, de ruínas que, quase esquecidas por completo, voltam em uma nova mídia.

Cada memória individual é hoje em dia cercada de um conjunto de mídias tecnológicas de memória que borram a fronteira entre os processos intra e extrapsíquicos. Essa fronteira, na verdade, é difícil de ser sustentada, e isso é mostrado pela imagética que os filósofos, artistas e cientistas usam para descrever a memória humana. As mais antigas descrições da memória já se valiam de metáforas de sistemas tecnológicos de registro que, por sua vez, refletem a oscilação da história das mídias: de tabuinhas de cera e pergaminhos chegamos à fotografia, ao filme, ao computador (Assmann, 2011, p. 24).

Graciela Iturbide, com a mídia contemporânea que é arte fotográfica, imprime sua memória individual em objetos esquecidos pelo tempo, e reascende uma nova experimentação reminiscência.



### 3 ALÉM DAS LENTES: ENTRE A FOTOGRAFIA E A REALIDADE

Desde a fotografia produzida por Joseph Nicéphore Niépce, em 1826, o processo fotográfico apresenta uma taxa de captação de imagem significativamente reduzida, além de resultar em qualidades visuais de imagem relativamente baixas. Porém, a partir do surgimento oficial da fotografia, em 1839, a nova forma de produzir ou reproduzir as imagens nunca deixou de estar envolvida com polêmicas, principalmente com as artes plásticas e os pintores, já que havia grande inquietação de que a novidade superasse a pintura.

Originada em um ambiente permeado pelo positivismo, durante um período de profundas mutações econômicas, sociais e culturais, aliada a um progresso científico sem precedentes, o qual foi impulsionado pela Revolução Industrial, a recente invenção se consolidou e estabeleceu sua relevância. À medida que a evolução tecnológica avançava, estimulada pela demanda vigorosa e refinamentos técnicos constantes, a fotografia passou a desempenhar um papel fundamental, tanto como suporte para as ciências quanto para as artes, como afirma Kossoy (2012, p. 27):

A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística.

Fotografia como expressão artística está amparada por um constructo teórico que é histórico e expressa uma concepção de mundo. Desta forma, através de registros de expressões culturais, costumes, arquitetura, religiões, atos políticos e sociais foram temas extremamente abordados por fotógrafos na segunda metade do século XIX.

O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio - gênero que provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX-, são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos do passado (Kossoy, 2012, p. 28).

Ainda, segundo Kossoy (2012), o mundo tornou-se de certa forma "familiar" após o advento da fotografia. Isso porque a fotografia ampliou a forma de conhecimento que até então era restrita à escrita, à oralidade e ao pictórico. Essa condição indicou, por certo tempo, que a fotografia era o "real" por sua qualidade de testemunho.

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica [...] (Dubois, 2011, p. 25).

Tal momento é expresso pelo status de espelho da realidade que a fotografia alcança logo após seu início. O debate ocorreu pela capacidade da verossimilhança ao qual o aparato técnico proporciona à fotografia. Assim, a fotografia rapidamente é “investida de tarefas de caráter científico ou documental” (Dubois, 2011, p. 32).

Essa aura de semelhança imposta à fotografia é reforçada no século XX com a ideia de transformação do real. “[...] Provavelmente, a grande onda estruturalista constitui uma espécie de ponto culminante de todo esse vasto movimento crítico de denúncia do efeito real [...]” (Dubois, 2011, p. 36). Desde o século XIX já havia debates sobre essa essência de realidade contida na fotografia. Principalmente os pictorialistas já defendiam uma vocação “artística” da fotografia a fim de que fossem evidenciadas algumas lacunas, carências e fraquezas do “espelho” fotográfico com a intenção de invalidar a ideia de que seria a essência da fotografia por ser unicamente uma reprodução mecânica fiel e objetiva da realidade (Dubois, 2011).

O processo de subjetivação da fotografia, de fato, nunca esteve afastado de sua condição de referência.

[...] o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá (Barthes, 1980, p. 114- 115).

Ainda, Dubois (2011) afirma que a fotografia alcança um “traço de realidade”, pois ela é uma reprodução do real, da verossimilhança, mas também como uma transformação do real por uma ação arbitrária, por ser um conjunto de códigos. Desta forma, “A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (Dubois, 2011, p. 53, grifo do autor).

Assim, proponho um debate sobre as possibilidades de a fotografia proporcionar múltiplas leituras e entendimentos, além da tautologia da imagem fotográfica, a partir das ideias

de Georges Didi-Huberman como contraponto para a discussão de uma imagem além de seu conteúdo “ontológico”.

### 3.1 A PERCEPÇÃO NA OBSERVAÇÃO DA IMAGEM

A imagem, que é obtida por um equipamento mecânico através de uma interferência subjetiva de alguém, de alguma forma estabelece uma relação com o interlocutor. Neste sentido, Roland Barthes, no livro *A Câmara Clara. Nota sobre a Fotografia*, escreveu:

Nessa procura sobre a Fotografia, a fenomenologia emprestava-me, então, um pouco de seu projeto e um pouco de sua linguagem. Mas era uma fenomenologia vaga, desenvolta, cínica mesmo, de tal forma aceitava ela deformar ou esquivar seus princípios segundo o arbítrio de minha análise (Barthes, 1984, p. 37-38).

Assim, o autor pensa a fotografia sob uma perspectiva de dois espaços distintos, os quais ele classifica como "*Punctum*" e "*Studium*". O *punctum* e o *studium* formam a dualidade que orienta o interesse pela fotografia. Para chegar a esta dualidade, Barthes observa que a foto pode ser objeto de três práticas: há o fazer, cujo sujeito é o *Operator*, o fotógrafo; o olhar do *Spectator*, que é o observador, aquele que consome as imagens; e o suporte, o alvo, o referente, o fotografado: o *Spectrum*. Enquanto o *studium* é um interesse da consciência, por características relacionadas ao contexto cultural e técnico da imagem, o *punctum* é subjetivo, é um interesse que se impõe a quem olha a fotografia, dá importância a detalhes que emocionam o espectador e se modificam de pessoa para pessoa, ou seja, é aquilo que toca o apreciador.

Como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso (Barthes, 1984, p. 39).

O *punctum* importa exatamente porque é a própria subjetividade do observador: é pessoal e intransferível. Cada pessoa vê de acordo com a sua especificidade, e por essa característica, faz a fotografia viver no interior de quem a observa. Confere ao observador uma voz, a oportunidade de colocar a sua opinião, e “[...] é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 1984, p. 46). Para Barthes, a fotografia está diretamente ligada ao referente, ou seja, são os conceitos de *Operator*, *Spectator*, *Spectrum* e *Punctum*, nos quais, em sua visão, *Operator* é o Fotógrafo, *Spectator* são os que veem a

fotografia, *Spectrum* é o referente e, por último, *Punctum* que é a particularidade, o elemento, o afeto que perpassa o *spectator* ao se olhar uma fotografia. Essa relação entre o *spectator* e o *spectrum* através dos sentimentos de quem olha a fotografia suprime a relevância do fotógrafo e do ato fotográfico, focando-se apenas no objeto a ser fotografado.

Para o filósofo, historiador de arte, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman, que, no artigo *Quando as imagens tocam o real*, parte da hipótese de que as imagens ardem em contato com o real. “Inflama-se, e nos consome por sua vez” (Didi-Huberman, 2012, p. 208). A imagem teria seu ardor, pois como algo que o fogo consome, ficam seus vestígios, suas cinzas. Para que sintamos o que a imagem manifesta, seus sentidos, precisamos nos aproximar dela, e para o autor, se não acontece um incêndio, pois esta forma de relação entre a imagem e o real também não é possível, posto que há a necessidade de arder e virar cinzas. Assim, não é possível falar sobre imagens sem falar sobre essas cinzas.

A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

O braseiro de Didi-Huberman pode nos mostrar, desde que observado com atenção e com cuidado, o estopim para reavivar as cinzas e transformá-las novamente em incêndio. Em Barthes, onde o *punctum* punge, nos ressignifica, incomoda, e em Didi-Huberman, ela é uma revelação.

Ao pensar nesta perspectiva, observando a fotografia de Iturbide, a provocação de um reavivamento das memórias que Frida Kahlo ficam presentes, como no caso da fotografia que mostra um cartaz em uma moldura que indica os estágios e os tempos de uma gestação (Fotografia 07). Lembrança de uma maternidade que não pôde ser realizada. Na fotografia vê-se o cartaz e sua imagem refletida em um espelho desgastado pelo tempo, como se fosse uma duplicação, ou um entre-lugar da própria Frida. O desejo, a vontade com seu antagonismo impeditivo da questão física, humana, da mulher Frida, os quais se refletem para toda a vida.

**Fotografia 07** - Sem título. México, 2008.



Fonte: ITURBIDE. *El baño de Frida Kahlo*, 2008, p. 33.

O registro de Iturbide evidencia que a imagem se torna um processo que inflama quando entra em contato com o real, como ressalta Didi-Huberman: “Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconsertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento” (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

As imagens que nos cingem nunca tiveram tanta força no espaço estético, técnico, social e histórico como na atualidade. Elas também nos cobram juízo, discernimento, mas ao mesmo tempo ardem, queimam e incitam. Didi-Huberman (2012, p. 209) afirma que “Porque arde, esta questão quisera encontrar sem demora sua resposta, sua via para o juízo, o discernimento, senão para a ação”.

Ao arder em Iturbide, os objetos protegidos por anos em um banheiro, as imagens também ardem, ressurgem de cinzas e tornam-se brasa novamente no espaço de memória da fotógrafa, a exemplo do avental (Fotografia 08) todo manchado de tinta, que Frida usou em sua última passagem por um hospital, aos ser internada com problemas de saúde. Mesmo internada, Frida não deixou de produzir, seu processo criativo continuou aflorado, com suas crises e disputas internas. Manchas não de tinta somente, mas de genialidade, de resistência, de persistência.

**Fotografia 08** - Sem título. México, 2008.



**Fonte:** ITURBIDE. *El baño de Frida Kahlo*, 2008, p. 25.

Ainda assim, a inquietude provocativa das imagens neste contato com o real, nesta ardência, deixa espaço para dilacerações.

Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente —, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (Didi-Huberman, 2012, p. 209).

Para não cair nas armadilhas de debates acerca do objeto da fotografia e voltar aos contextos históricos sobre o saber crítico das imagens, é fundamental reunir condições teóricas para responder se uma imagem deve ser entendida como documento ou como objeto de sonho, como obra ou objeto de passagem, como monumento ou objeto de montagem, como não saber ou objeto de ciência (Didi-Huberman, 2012).

Porém, qualquer tipo de conhecimento que pode dar lugar à imagem é um debate central para Didi-Huberman. Tal entendimento é possível somente ao “reescrever toda uma *Arqueologia do saber das imagens*, e, se fosse possível; dever-se-ia seguir lhe uma síntese que poderia intitular-se de: *As imagens, as palavras e as coisas*” (Didi-Huberman, 2012, p. 209).

Tal construção de uma arqueologia não se parece tão simples, mas, Didi-Huberman (2012) observa que nos encontramos em um imenso e rizomático<sup>7</sup> arquivo de imagens. Essas imagens não são de fácil organização ou entendimento já que são labirintos de espaços e vazios.

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).

Assim, as imagens carregam noções de memória, montagem e dialética que indicam que não são nem imediatas e nem de fácil entendimento. Também não estão no “presente” como normalmente se acredita de forma voluntária. Uma imagem é uma relação de tempo passado, é *o isto foi* de Barthes (1984) e, por sua vez, são memórias, percepções sensações e emoções de tempos passados, irreduzíveis ao presente.

E é justamente porque as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história. [...] também, porque, ainda que ardente, a questão necessita toda uma paciência – por força dolorosa – para que umas imagens sejam olhadas, interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens (Didi-Huberman, 2012 p. 213).

Portanto, saber olhar uma imagem ardente é distinguir o que imprime seu “sinal secreto” ao observador revivendo a cinza do braseiro e ao aludi-la à imagem, a memória interroga e proporciona um novo conhecimento. Este sinal ardente que a imagem emprega ao observador e proporciona um novo conhecimento, ou uma nova forma, está presente na reconstrução de uma imagem de Frida através da fotografia de Iturbide. A fotografia aponta o cartaz de Stalin (Fotografia 09) sobre uma prateleira, algo que, pelo posicionamento político de Frida, poderia ser uma esperança em um mundo mais justo. Ademais, a fotografia divide um espaço físico, mas também de memória, uma caixa de um remédio para minimizar a dor, o Demerol, lado a lado com um sistema para fazer enema, uma forma de limpeza e lavagem interna e promover a evacuação, ou seja, objetos com cinzas de dor, sofrimento e esperança. A justaposição entre os objetos cria um novo braseiro, que arde de uma nova maneira.

**Fotografia 09** - Sem título. México, 2008.

---

<sup>7</sup> A perspectiva rizomática no pensamento de Deleuze e Guattari consiste em uma “ruptura de escala” de análise da realidade, na qual deixamos de percebê-la como pura unidade, seja no sujeito ou no objeto.



Fonte: ITURBIDE. *El baño de Frida Kahlo*, 2008, p. 31.

### 3.2 A ARTE DA FOTOGRAFIA

Para Didi-Huberman, a fotografia enquanto arte se afirma nos estudos de Walter Benjamin, que propõe uma reflexão acerca da “fotografia como arte” e da “arte como fotografia”.

[...] É preciso recordar que, para Benjamin, a idade da imagem nos anos 30 é, antes de tudo, a da fotografia: não a fotografia como aquilo que foi caritativamente admitido no território das belas artes (“a fotografia como arte”), mas sim a fotografia como aquilo que modifica de cabo a rabo essa mesma arte (“a arte como fotografia”) (Didi-Huberman, 2012, p. 215).

Com o surgimento da técnica fotográfica, a arte passa a ser pensada de uma forma nova. Para Benjamin (1987), não é mais um modo de reprodução de algo, mas sim com a produção da própria obra. O fundamental é que a fotografia é intrinsecamente reprodutível, e isso implicou em um rompimento na tradição e alçou a modernidade para outro paradigma, no qual não se cabe mais imitar ou ser original, contudo, o fato de não mais haver uma identidade única é de seu produtor – o fotógrafo – ou do que ela – a fotografia – possa representar.

O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para

a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. [...] Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho (Benjamin, 1987a, p. 166-167).

Assim, a técnica torna-se importante no processo de criação da imagem, pois ela referencia a própria criação. Além da reprodução do objeto está a produção de um objeto, a fotografia. A fotografia consegue transpor ao observador uma condição de que, se analisada com cuidado e a fundo, um quadro terá.

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás (Benjamin, 1987b, p. 94).

Portanto, esse espaço, este valor mágico, este sinal secreto que existe no pensamento de Benjamin está presente nas cinzas e no braseiro de Didi-Huberman. Estas inquietudes, estas premissas sobre o processo, a técnica e o fotógrafo permitem que o observador tenha a condição, de que se examinadas com cuidado e com dedicação, as possibilidades de se ver e se sentir as imagens pertencentes ao objeto real serão muito mais perceptíveis e a floradas.

Ver e sentir as coisas através de fotografias que, de alguma forma, reacende as cinzas tornando-as novamente braseiro, proporciona novas possibilidades, como a imagem que Iturbide registra em fotografia de um par de brincos confeccionados com pássaros mortos (Fotografia 10). Além da relação de memória entre o objeto e o ensaio de Graciela Iturbide “*Pájaros*”, já citado neste trabalho, a fotografia é um novo elemento midiático, uma nova proposta artística, uma obra de natureza morta.

**Fotografia 10** - Sem título. México, 2008.



**Fonte:** ITURBIDE. *El baño de Frida Kahlo*, 2008, p. 21.

A proposta sobre se discutir a fotografia como arte é um dos elementos do estudo, nessa perspectiva. Walter Benjamin já propunha um debate sobre a arte fotográfica, “[...] Mas isso não nos ajuda a transformar o fascínio exercido pelos álbuns de velhas fotografias [...] em compreensão real da essência da arte fotográfica” (Benjamin, 1987, p. 92).

A elevação da fotografia ao status enquanto produto cultural e objeto de arte tem sua legitimidade muito recente. O surgimento de revistas ilustradas, festivais, galerias e a inserção nas Universidades a partir da década de 1970 no mundo ocidental, principalmente na França, foram fatores importantes para a transição de uma forma utilitária de ofício, que se resignava a representar o real, para um patamar de processo criativo humano.

Essa consagração foi acompanhada de um novo olhar dirigido à fotografia. Tendo sido vista, durante muito tempo, como simples ferramenta útil, suas produções têm sido, cada vez mais, apreciadas pelo que são em si. Substituiu-se o uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens. Mudaram as práticas e as produções, os lugares e os circuitos de difusão, bem como as formas, os valores, os usos e os autores (Rouille, 2009, p. 15).

Olhar que rompe com um conceito e uma prática fotográfica de registro e do olhar. Philippe Dubois (2011) credits a Marcel Duchamp um protagonismo nesta transição no papel da fotografia, apesar de não ser sem muito debate e tão pouco sem grande disputa entre artes.

O problema é antigo, genérico, se possível: lida com dois campos de expressão, a *arte e a fotografia*, que têm provavelmente sua relativa autonomia, mas jamais cessaram, *em suas origens* e tanto de um lado quanto do outro, de manter relações inextrincáveis, de atração ou repulsa, de incorporação ou rejeição (Dubois, 2011, p. 253).

Dubois (2011) explora a relação entre a fotografia e a arte a partir do princípio peirceano<sup>8</sup> e complementa que Duchamp, de fato, não era um fotógrafo, mas utilizava da condição da fotografia para produzir suas obras, por meio de diversas técnicas. Assim, Dubois atesta para que “[...] a fotografia é um dispositivo teórico que se vincula, como prática indiciária, com o dispositivo teórico da pintura captada em seu momento "originário"” (Dubois, 2011, p. 115).

Desde seu surgimento e ao longo do século XIX, as tentativas de compreender a linguagem fotográfica como um sistema de expressão levaram em consideração a influência da pintura no desenvolvimento de estratégias de enunciação para a criação de mensagens visuais. Tanto do ponto de vista tecnológico quanto semiótico, podemos identificar inter-relações entre as formas pelas quais essas linguagens produzem significado. “Enquanto sistema de expressão, já na época de seu surgimento, a fotografia tenta se legitimar enquanto linguagem capaz de produzir sentido utilizando estratégias similares às da pintura” (Bracchi, 2011, p. 44).

Esta imbricação de técnicas proporcionou que fotógrafos desenvolvessem uma nova vertente que a aproxima das artes. A fotografia ainda recebia críticas contundentes em relação ao seu fazer, ao processo, pois não carregava o caráter mimético da pintura. Assim, para afastar o sentido de realismo característico da técnica fotográfica e se aproximar dos recursos expressivos presentes na pintura, alguns fotógrafos, a partir do fim do século XIX, utilizaram técnicas de revelação, como desfoque, a manipulação manual, quando adicionavam granulação e mudavam os tons. Esses eram alguns dos recursos utilizados na produção das imagens para criar uma aura de arte e proporcionar esta aproximação para suas fotografias. Este movimento, anteriormente mencionado, ficou conhecido como Pictorialismo, o qual André Rouillé (2009) define que “[...] o pictorialismo é, na realidade, um considerável elogio ao mimetismo, ao misto: à impureza. Sistematiza uma corrente radical da arte fotográfica [...]”.

As técnicas de revelação e alterações manuais realizadas nessas imagens permitiam a criação de fotografias únicas e de difícil reprodução. Esse recurso técnico possibilitava que a imagem se assemelhasse a uma pintura e reproduzisse o efeito das pinceladas em um quadro.

---

<sup>8</sup> Teoria desenvolvida pelo filósofo Charles Sanders Peirce que estudou a Teoria da Recepção, na qual a produção de significados através do processo de semiose ocorre pela dinâmica entre os três componentes de um signo: o representante, o objeto e o interpretante.

A tentativa de conferir à fotografia uma "aura" semelhante à pintura era resultado da exclusividade atribuída à imagem por meio da intervenção no processo técnico de revelação e fixação. De acordo com Walter Benjamin (1987, p. 99), “[...] a partir dos anos 1880, os fotógrafos assumiram como sua responsabilidade simular essa aura por meio de diversos artifícios de retoque [...]”, e assim reforça a intencionalidade desta aceitação artística.

O movimento pictorialista passou a ser refutado por fotógrafos a partir da década de 20 do século XX. O surgimento do movimento modernista na fotografia propõe o rompimento com as ideias e práticas de imitação da pintura.

As experimentações que os fotógrafos desenvolvem a partir de então são essenciais para ampliar as possibilidades de uso da linguagem fotográfica e culminam, na década de 1960, em um período identificado por teóricos da história da arte e críticos da fotografia com o marco do surgimento de importantes mudanças, levando ao reconhecimento de uma vertente identificada como fotografia contemporânea (Bracchi, 2011, p. 44).

É importante perceber que o termo contemporâneo, no caso da fotografia, não se refere somente e simplesmente ao período histórico, mas tem significação que aborda novas questões e novos paradigmas das possibilidades da linguagem fotográfica e permite que o modo de se fazer seja alterado infringindo uma situação estabelecida para incitar a produção de novos sentidos. Assim, nota-se a perspectiva que André Rouillé aponta, com base no entendimento benjaminiano, que a quantidade foi algo de novo que a fotografia permitiu. Todo o conjunto técnico e tecnológico para se criar e fixar uma imagem propicia algo maior.

Mas, ao permitir a repetição das tomadas de um mesmo objeto e a reprodução de um mesmo clichê, a fotografia marcou no domínio das imagens também o advento da série: uma passagem decisiva do único para o múltiplo, dos valores artísticos tradicionais para os valores industriais modernos (Rouillé, 2009, p. 37-38).

Esta magnitude está relacionada à câmera fotográfica e aos seus processos. Seu papel foi produzir uma visualidade, de certa forma, moderna, de um mundo em transformação e de uma nova forma, um olhar através de um aparato e não mais somente através dos pincéis. A visibilidade que a fotografia proporciona às coisas e aos objetos está associada aos princípios da modernidade, sua capacidade de redefinir e ressignificar a condição do vir a se tornar imanente (Rouillé, 2009).

Neste sentido, a fotografia pertence a um momento histórico desta transição. Ela faz parte de um processo de transformação social e de produção industrial. Assim existiu a

necessidade de a fotografia representar e ser representada por esta transformação já que seu atributo está no aparato e nos processos físicos e químicos. Estas condições concorrem, em um primeiro momento, e depois, de certa forma, substituem as ações manuais, como André Rouillé afirma em entrevista para Dobal (2010, p. 28).

A fotografia foi a primeira imagem na história que era inteiramente mecânica e química e em um momento dado em que a produção de bens ordinários era ao mesmo tempo mecânica e química. Mostrei então que a fotografia era um produto e também um dos instrumentos da sociedade industrial. Cada sociedade em um momento da sua história precisa de uma imagem que seja coerente com seu funcionamento.

Neste pressuposto, não se desconsidera o valor de mercadoria da fotografia e como tal surge como renovação do regime de verdade, colaborado pela ideia de que a fotografia representa a realidade suspendendo-a em um nível de confiança que as pinturas e os desenhos já perdiam. Porém, esta confiança não é suficiente, visto que é necessário que as imagens circulem, passem de mão em mão, sejam vistas (Rouillé, 2009). Ainda no século XIX, a fotografia muda o olhar do mundo, produz novas visibilidades, rompe dogmas e tradições do passado onde o Real substitui o Ideal sendo o verdadeiro território do fotográfico (Rouillé, 2009).

O atributo de real carrega na fotografia um caráter operatório, que valida o valor útil da fotografia enquanto documento. Função esta que se responsabiliza por produzir um arquivo, ou como se refere Rouillé (2009), um inventário do real na forma de álbuns e, em seguida, de arquivos.

A condição de fotografia-documento contribui para a ampliação do visível, ainda no final do século XIX, expedições fotográficas eram organizadas a partir dos países centrais europeus, principalmente a partir da França, para diversas partes do mundo com o objetivo de produzir coleções de imagens de tudo o que fosse “diferente”, e por uma questão expansionista, conquistadora e colonizadora, esta fotografia esteve muito ajustada e íntima aos exércitos.

Associadas ou não às operações militares, as missões fotográficas são geralmente concebidas para “enriquecer nossos museus”, para satisfazer a curiosidade privada, ou para constituir “uma espécie de enciclopédia universal da natureza, das artes e da indústria”. A fotografia cruza, aí, outro plano, que reúne não mais máquinas de captura, mas o museu, o álbum, o arquivo, isto é, máquinas de depósito, de coleta, de tesauroização, que acumulam e conservam vestígios de ontem, bem como os fragmentos atuais e de outros lugares (Rouillé, 2009, p. 100).

Esta é a mediação feita pela fotografia-documento, em um momento de expansão e de distanciamento físico com os lugares, o mundo se tornou mais conhecido, o registro tradicionalmente escrito, verbal e pictórico ampliou suas realidades, de forma mais detalhada, fragmentado em termos visuais.

Assim como produto da revolução industrial e de certa forma a serviço desta sociedade e deste modo de produção industrial, a fotografia tem a condição técnica de reproduzir de forma mais fiel, mais econômica e mais rápida que o desenho e suas imperfeições. A troca do homem pela máquina (a de fotografias) ascende como ferramenta pela qual a ciência moderna tem necessidade. A fotografia, que opera de acordo com princípios científicos, desempenha papel significativo na modernização do conhecimento, especialmente do conhecimento científico. A modernização consiste essencialmente em eliminar qualquer subjetividade dos documentos, e os registra de forma imparcial e precisa, sem o viés do esquecimento ou da interpretação, com o propósito de autenticar ou até mesmo substituir o próprio objeto. Durante um longo período, a fotografia será a única ferramenta capaz de realizar essa tarefa (Rouillé, 2009).

Para além da condição de ciência da fotografia, a capacidade de informar terá sido, sem dúvida alguma, a função mais importante da fotografia-documento (Rouillé, 2009). Do pré Segunda Guerra Mundial até a Guerra do Vietnã, a fotografia desenvolveu uma forte aliança com os veículos impressos. O desenvolvimento tecnológico dos mecanismos de impressão, das máquinas e lentes fotográficas foi de grande importância para que o apelo informativo e testemunhal das fotografias alcançasse o êxito que elas tiveram.

Com as revistas ilustradas, que primeiro surgiram na Alemanha e depois na França, veículos como as fotografias tinham espaços privilegiados e a concorrência com o texto já não era relevante. O jornalismo moderno caracteriza-se pelo nascimento do periódico ilustrado fotográfico, um novo híbrido, cuja particularidade é ser lido e olhado ao mesmo tempo: a informação não é mais somente uma questão de texto, mas também de fotografia (Rouillé, 2009, p. 128). Fato que proporcionou uma mudança de paradigmas porque a relação entre fotografia e texto mudou. Agora o que se lê atesta o que se vê.

Em um momento de crise da fotografia-documento, por volta dos anos 80 do século XX, apareceu uma nova vertente na fotografia, a fotografia-expressão. Fomentada por uma Missão Fotográfica francesa, cujo objetivo era representar a paisagem da França. Rouillé (2009) afirma que a Missão buscou fotógrafos que se diferenciavam da escrita e postura documental. Era necessário inventar novas visibilidades, livrar-se dos automatismos e da ordem visual regida pela fotografia-documento. Talvez esteja aqui o elo da convergência da fotografia para a arte.

A publicidade e a moda, talvez sejam os espaços onde a transição de documento para a expressão tenha tido maior crescimento. Enquanto a fotografia-documento se organizava em torno do pivô da representação, a fotografia-expressão intervém mais nas coisas do que as representa ou relaciona-se com elas (Rouillé, 2009). Assim, as fotografias de moda e de publicidade não representam as coisas por si, pelo referente, como na fotografia-documento, mas representam as coisas agindo sobre elas.

Porém, o debate acerca da fotografia como arte vai além e, ainda no século XIX, a discussão já era posta. Com a intencionalidade de reproduzir o não visível, Rouillé dissocia ao que chama de fotografia dos artistas da fotografia dos fotógrafos. A fotografia dos artistas não está sob a régua da fotografia propriamente, mas sim sob o domínio da arte, pois como a arte dos artistas é distinta da arte dos fotógrafos, a fotografia dos artistas é distinta da fotografia dos fotógrafos (Rouillé, 2009).

No contexto da arte, ao surgir a fotografia, ainda na primeira metade do século XIX, e um dos medos dos artistas não era que a fotografia suplantasse a pintura, pois ela não tinha esta condição, mas de que fosse inaugurada uma nova forma de se fazer arte com a ameaça ao procedimento de criação manual e artesanal de uma imagem através do aparato e do processo químico. A fotografia cria as condições para uma arte de um novo tipo, uma arte tecnológica, na qual o saber-fazer se atenuaria em um saber-enquadrar (Rouillé, 2009).

Porém, a elevação enquanto arte da fotografia ocorre quando ela rompe a antiga função de ferramenta e torna-se elemento central. “Enquanto ferramenta ou vetor, a fotografia ficava externa e alheia à arte; enquanto material, ela se mistura com a arte, em obras inusitadas que aliam uma concepção e uma área de circulação artísticas à matéria fotográfica” (Rouillé, 2009, p. 337). Desta forma, a fotografia se insere no campo da arte, bem como assegura uma permanência da arte-objeto e inicia um movimento de secularização da arte ao permitir a entrada de um material artístico onde sua captura é por um aparato tecnológico. “Utiliza-se uma ferramenta, mas trabalha-se, experimenta-se, combinam-se materiais, transformando-os infinitamente em meio a um processo perpétuo, técnica e esteticamente inseparáveis” (Rouillé, 2009, p. 359). A fotografia-arte, através de sua resistência, torna-se um dos materiais possíveis da arte. A capacidade transitória entre o documento e a alegoria contribuiu para a renovação alegórica na arte contemporânea.

Do documento à arte contemporânea, a fotografia oscila, assim, entre o rastro da impressão e a alegoria. Passa-se da figura retórica da impressão (isto é, do parecido, do mesmo, da repetição mecânica, do unívoco, do verdadeiro) para a figura da alegoria que, ao contrário, é duplicidade, ambiguidade, diferença,

ficção. Da impressão à alegoria, a fotografia passa da repetição da própria coisa para outra coisa diferente da coisa (Rouillé, 2009, p. 383).

Deste modo, permitiu-se acrescentar um novo significado para a fotografia-arte ao ponto de até mesmo substituir o significado anterior. Situação impensável enquanto fotografia-documento e fotografia-expressão. Desta forma, o real na fotografia-arte não é o objetivo, mas sim o ponto de partida.

Este imbricamento, e ao mesmo tempo afastamento entre a fotografia-documento e a fotografia-arte, promove em algumas das imagens de Iturbide sobre o banheiro de Frida, uma aproximação do fantástico. Como em outra imagem do avental (Fotografia 11), que pendurado em um cabide e fotografado em contraluz, parece nos mostrar os monstros que a pintora enfrentava em sua vida. Os monstros das dores em sua coluna, as dores em sua perna, já amputada; as dores por ficar ao final da vida presa em uma cama; as dores por não ter sido mãe; as dores e amarguras da vida amorosa cheia de conflitos.

**Fotografia 11** - Sem título. México, 2008.



**Fonte:** ITURBIDE. *El baño de Frida Kahlo*, 2008, p. 13.

#### 4 O REENCONTRO COM AS MEMÓRIAS ATRAVÉS DAS IMAGENS

Apesar do debate acerca da fotografia enquanto função de arte, é inegável que dentre todas as funções da fotografia – fotografia-documento, fotografia-expressão, fotografia-notícia e outras – a função da fotografia esteja associada à memória e é a mais facilmente reconhecida. A capacidade que a fotografia tem para promover recordações, lembranças e emoções muito particulares é indiscutível. Uma pessoa, ao se deparar com antigos retratos, é levada a refletir

sobre a importância de fotografias antigas. Talvez, até mais do que isso porque estes álbuns estão cheios de histórias, que fazem com que percebamos como o tempo passa e transforma o passado em concreto.

Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos. Essas imagens nos levam ao passado numa fração de segundo; nossa imaginação reconstrói a trama dos acontecimentos dos quais fomos personagens em sucessivas épocas e lugares. Através das fotografias reconstituímos nossas trajetórias ao longo da vida (Kossoy, 2009, p. 106).

Fotografias antigas nos pertencem como forma de fragmentos de uma vida e provocam emoções e lembranças. Porém, de nada serve uma fotografia como produtora de emoções e recordações, como um espaço de memória, se a imagem que ela carrega não trazer significados.

Para isto, é necessário que quem olha uma fotografia tenha conhecimento do contexto que a imagem possui. Para estes não há como decifrar os conteúdos visuais plenos de incógnitas. Efetivamente, não há como avaliar a importância de tais imagens se não existir o esforço em conhecer e compreender o momento histórico pontilhado de nuances nebulosas em que aquelas imagens foram geradas. Por outro lado, essas imagens pouco contribuirão para o progresso do conhecimento histórico se delas não se extraia o potencial informativo embutido que as caracteriza (Kossoy, 2009, p. 153).

A fotografia sempre anseia pelo passado - a imagem sempre é uma imagem do passado, mesmo que seja o que aconteceu apenas um segundo atrás - mas o que ela anseia não é a sua facticidade, sua dimensão ética ou política, mas sim a sua aparência, a sua imagem. Para Kossoy (2009, p. 45), “toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente”.

Fotografias fazem parte de um acervo de lembranças, recordações, de coisas e momentos ligados à memória, e com os quais nos coloca em contato com um suporte material para o reconhecimento e a recordação.

A fotografia é capaz de transformar um momento, uma cena, uma *performance* transitória em algo irreversível, preso em um suporte. Contudo, este registro feito já não existe mais, pois a vida segue, e ele estará em forma de fotografia, preso a uma memória, seja ela individual ou coletiva. “O fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e, portanto, a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória” (Kossoy, 2009, p. 162). Assim, vale perceber o poder da fotografia, tanto

ao provocar reminiscências, como lembranças cheias de afeto e nostalgia, a fim de evidenciar detalhes que, por alguma razão, não seriam notados. A fotografia tem intencionalidade, posto que ora ela é provocadora, perturbadora, ora ela é capaz de despertar sentimentos de afeto ou repulsa.

Quando o Museu Casa Azul decidiu abrir o banheiro privado de Frida Kahlo, que havia sido fechado a pedido de Rivera e tornar este espaço em público, Graciela Iturbide entra com sua câmera para capturar imagens do espaço e dos objetos guardados há meio século, e descobre que o banheiro de Frida Kahlo desperta um entusiasmo excepcional. Por isso, antes de torná-lo um banheiro verdadeiramente público, antes de integrá-lo completamente ao museu, ele é preservado como espaço privado e secreto. O olhar fotográfico e o projeto de Iturbide ao adentrar no banheiro provocam um movimento duplo de imortalização e mortificação, de abertura de um novo campo visual e de paralisação do devir temporal desses espaços e objetos. Eles também acordam memórias associadas à fotografia, que traduz sobre a pintura ou como uma mulher enxerga a outra. Este ensaio explora uma rede que se solidifica em torno da figura do autor e se entrelaça entre linguagens - a da fotografia e a da pintura - e entre dispositivos mecânicos, como próteses e espartilhos, ou câmeras e pincéis.

No ensaio de Iturbide é possível observar uma imagem de uma banheira e, nela, muletas, espartilho e um pôster de Stalin, como já vimos anteriormente neste trabalho. Há algo de beleza nesta composição; algo de estético acontece em um encontro entre um espartilho e um pôster de Stalin na banheira de Frida Kahlo. Pode ser até mesmo a relação íntima com a nação socialista do século passado, cujos ideais a artista mantinha como convicção. A fascinação perturbadora no olhar que percebe a sensualidade de um aparelho ortopédico, colocado para fora do banheiro como se sentisse a necessidade de passear pelo pátio da Casa Azul, que há anos lhe foi impedido ficou abandonado, separado de seu lugar comum, assim como uma perna a caminhar sem o corpo da pintora. O colete ortopédico (Fotografia 12) usado para manter a coluna em posição ereta foi colocado em uma parede, como se fosse uma obra da própria artista em uma galeria de arte, ávida por olhares curiosos, analíticos e surpresos.

**Fotografia 12** - Sem título. México, 2008.



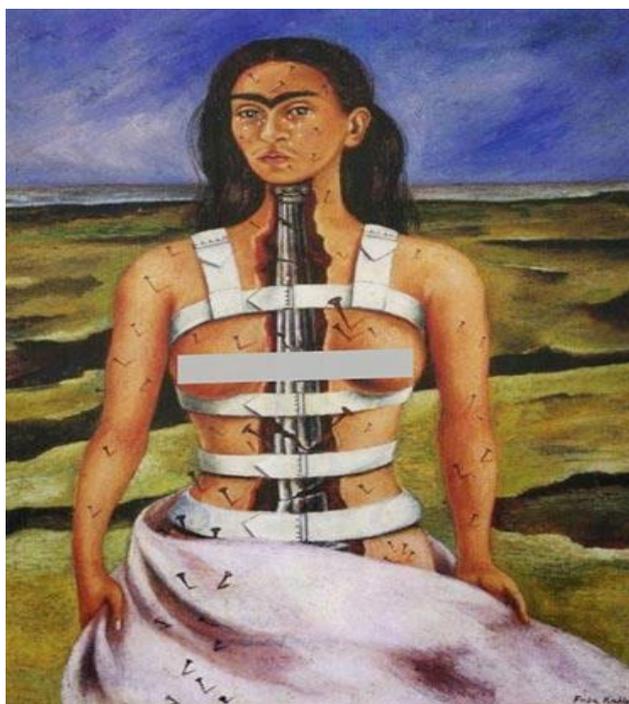
**Fonte:** ITURBIDE. *El baño de Frida Kahlo*, 2008, p. 14

Tanto o colete como a prótese de perna são objetos emblemáticos na biografia de Kahlo. Eles evocam os acidentes e os problemas de coluna, os membros amputados e a prostração no final de vida desta artista. Como se fosse uma cinza que permanece após o fogo, como a própria fotografia, eles são índices de uma presença agora ausente. A cinza que aponta para o vestígio de uma jornada através do mundo. "*El baño de Frida Kahlo*", de Iturbide, resgata essa trajetória por meio de uma série de objetos meticulosamente arrumados em um banheiro. O confinamento não revela apenas o que está fora de vista, mas também o que é proibido à visão, criando uma ambiguidade fascinante no espaço do banheiro, que oscila entre o belo e o deformado. Nesse contexto, a passagem do tempo desempenha um papel crucial no projeto. Enquanto exploramos as imagens, percebemos que chegamos tarde, que a câmera chegou tarde, e que a fotografia invariavelmente carrega consigo essa sensação de atraso. Assim, as imagens do ensaio não são somente ruínas elegantes, mas de marcas de uma ausência, algo em vias de apodrecer; traços daquele que já partiu, de quem já não está.

O trabalho de Iturbide ao "reinterpretar" esses elementos encontrados no banheiro de Kahlo consiste em recontextualizá-los, colocá-los em outro lugar, fazê-los fazer outra coisa, transformá-los em matéria de contemplação. Esse é o caso da imagem do colete ou da perna. A essa realização se soma a outra que é talvez um dos procedimentos centrais que a linguagem da fotografia tem para a produção de sentido: a construção de séries. Ao inserir algo - um novo

objeto, uma nova imagem - em uma série, são produzidas alterações de sentido que afetam tanto aquela peça quanto as outras. Uma perna ortopédica e um pôster de Stalin, além de dois pássaros mortos e uma tartaruga empalhada. Ou um colete em uma prateleira, juntamente com o desenvolvimento do feto durante a gestação, mas também mangueiras plásticas para fazer tratamentos. Ao problematizar e evidenciar um debate acerca da memória, é possível identificar a relação das fotografias de Graciela Iturbide, enquanto espaço de reminiscências decolonial, feminista e original. Para servir como esteio da relação de memórias com as imagens produzidas por Graciela, tem-se o foco principal em duas fotografias e duas pinturas. As obras “*Coluna Rota*” de 1944 (Figura 03) e “*Lo que el agua me dio*” de 1938 (Figura 04).

**Figura 03** – *La Columna Rota*. México, 1944.



**Fonte:** KAHLO, 1944. Disponível em: [https://static.todamateria.com.br/upload/co/lu/colunapartida-0-cke.jpg?auto\\_optimize=low](https://static.todamateria.com.br/upload/co/lu/colunapartida-0-cke.jpg?auto_optimize=low). Acesso em 02 abr. 2023.

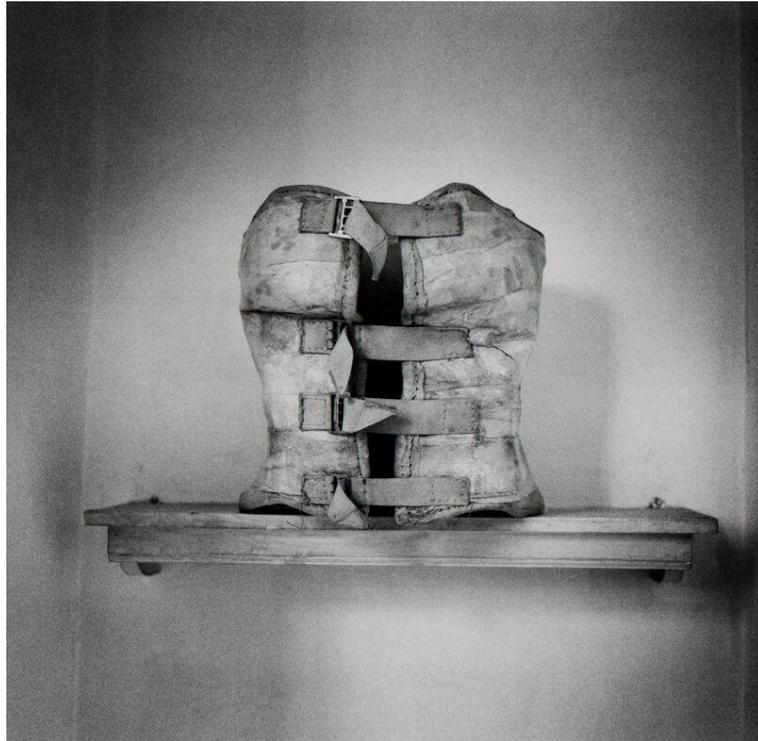
**Figura 03** – *Lo que el agua me dio*. México, 1938.



**Fonte:** KAHLO, 1938. Disponível em: [https://static.todamateria.com.br/upload/lo/qu/loqueelaguamedio.jpg?auto\\_optimize=low](https://static.todamateria.com.br/upload/lo/qu/loqueelaguamedio.jpg?auto_optimize=low). Acesso em: 03 abr. 2023.

As fotografias do ensaio são imagens que nos remetem a essa memória, a esta cinza que pode tornar-se brasa novamente de Graciela por Frida, conforme retratadas nas Fotografias 13 e 14.

**Fotografía 13** - Sem título. México, 2008.



**Fonte:** ITURBIDE. *El baño de Frida Kahlo*, 2008, p. 9.

**Fotografía 14** - Sem título. México, 2008.



**Fonte:** ITURBIDE. *El baño de Frida Kahlo*, 2008, p. 45.

Ao retratar o colete de Frida Kahlo em uma prateleira, sua estante, como um objeto em exposição, algo em um altar, em posição ereta e ativa com enquadramento em um leve ângulo de contra mergulho – de baixo para cima no ângulo de visão - Iturbide demonstra seu respeito e orgulho em relação ao objeto que sustentou de pé, por boa parte da vida, a pintora. Todavia, além da reverência, pode-se perceber uma similaridade em composição. Não que Iturbide tenha se colocado na posição de Frida, mas é possível identificar a força da obra da pintora no produto da fotógrafa.

O espartilho todo fechado, com as fivelas fechadas, com a sensação de apertar o corpo e posicionar a coluna defeituosa em seu lugar de naturalidade, para manter o equilíbrio e a simetria da altivez de quem o usou por anos, nos remete diretamente para a pintura de Frida “*La Columna Rota*”. O autorretrato foi feito pela artista em 1944, e a coloca em posição de superação e dignidade, apesar de demonstrar dor, sofrimento e desconforto em suas expressões corporais e no olhar triste e vazio. A fotografia de Iturbide também nos remete a pensar o quão desconfortável era usar um aparato como aquele. A fotografia em preto e branco destoa da obra original bastante colorida, mas, o preto e branco é uma característica na fotografia de Iturbide e, neste caso, aprofunda a sensação de vazio do entre-lugar das duas artistas.

É possível sentir o rastro deixado pela obra de Frida, presente na obra de Iturbide. Como forma de cicatrizes na memória da fotógrafa, a pintora ressurge em um entre-lugar de temporalidade e de mídias. Saindo da pintura para serem reminiscências em fotografia. “Rigorosamente falando, os rastros não são criados - como são outros signos culturais e linguísticos -, mas sim deixados ou esquecidos” (Gagnebin, 2006, p. 111).

Já na segunda imagem, recortada para este trabalho, observa-se uma proximidade maior, e talvez mais evidente, em relação à memória. As reminiscências produzidas em Iturbide a fazem performar em sua fotografia, e assim produzir um autorretrato, como na pintura original. A imagem registra os pés da fotógrafa dentro de uma banheira, mas as brasas provocadas por estas cinzas de lembrança não são tão sutis como a anterior, elas estão mais presentes, gritantes ao nosso olhar.

Graciela Iturbide se fotografa dentro da banheira de Frida Kahlo em uma posição quase idêntica ao referente da obra “*Lo que el agua me dio*” de 1938. Apesar de a pintura conter vários elementos que indicam os sentimentos da autora no momento da criação, como uma crítica aos EUA ao pintar o edifício icônico de Nova York, *Empire State Building*, dentro de um vulcão em erupção, um casal de mulheres nuas em uma cama, referenciando seus relacionamentos não binários. Ali havia uma Frida grávida, sonho e desejo que ela nunca pôde realizar. Mas também existiam algumas referências culturais e naturais do México, para demonstrar o amor de Frida

pela terra natal. Todos os elementos estão em quase total submersão na água desta banheira, o que pode indicar a morte, mas também o renascimento. Os pés para fora da água ganham destaque; pés com certas deformidades, dedos tortos, cicatrizes, mas firmes e apoiados para a sustentação da vida da artista.

Na fotografia de Iturbide, não se vê os elementos gráficos propostos na pintura, mas com os pés da fotógrafa em posição similar, com os mesmos defeitos – apesar de serem diferentes – dedos tortos, mas que demonstram a mesma segurança e firmeza. Mesmo sem a água e os elementos observado na obra de Kahlo, a presença da lembrança e da memória é perceptível. Esta memória, esta ruína, proporciona ao observador relacionar as duas obras de pronto, desde que a obra referencial da memória, a pintura de Frida Kahlo, faça parte do referencial teórico, assim a fotografia terá seu alcance e valor enquanto memória. Por conseguinte, é possível perceber que a fotógrafa, ao reinterpretar as obras da pintora através de suas fotografias, remete-nos a uma proteção latente. Para Assmann (2011), a lembrança dos mortos está na condição de como os vivos se recordam deles. Iturbide, nestas fotografias, se recorda de Frida e assume o papel de protetora do espaço que a pintora construiu.

## 5 QUANDO AS MEMÓRIAS SE REVELAM COMO ARTE FOTOGRÁFICA

As fotografias de Graciela Iturbide, através de suas memórias, tornam-se uma nova expressão artística em uma nova plataforma, uma nova mídia que é, no caso, a fotografia, para assim construir uma artista e uma nova obra como guardiã de um Templo de uma artista de outro tempo, cujos objetos pessoais são relíquias protegidas por um relicário em forma de banheiro. Graciela Iturbide reinterpreta os elementos encontrados no banheiro de Frida Kahlo, os recontextualiza e cria novos significados através do aramado de séries. A junção de diferentes objetos e imagens em série provoca alterações de sentido que afetam tanto as peças individuais, quanto a relação entre elas. Possíveis conexões lógicas que o olho estabelece ao conectar essas imagens, criando assim sentidos e associações entre elas.

O novo arranjo e a nova série formam um vínculo instável entre a imagem e seu contexto, assim como entre uma imagem e outra. É neste ponto que reside o núcleo mais claro e complexo da imagem fotográfica: sua habilidade em gerar um tipo de efeito fantástico. A imagem nos apresenta algo que pode ser claramente identificado, talvez algo mais ou menos trivial - um objeto, um rosto, uma paisagem, um pôster de um líder político junto a um poderoso analgésico e mangueiras para fazer enemas. Contudo, o sentido é sempre outro, ambíguo, indeterminado, sorrateiro e inquietante.

A fotografia, com perspectiva singular, destaca-se ao instigar uma sensação de estranheza e distanciamento, mesmo ao abordar temas familiares ou cotidianos. A delicadeza e estranheza permeiam cada imagem capturada por Graciela Iturbide, que resulta em uma sintaxe fotográfica única e peculiar. O cerne de "*El baño de Frida Kahlo*" reside em reposicionar os objetos, conferindo-lhes novos significados e inventando sequências inovadoras. Contudo, esse processo vai além de meramente transformar o colete ortopédico em um objeto estético em si mesmo, trata-se de uma operação em dois níveis: inicialmente, o colete usado por Frida Kahlo é inserido no Museu Frida Kahlo, não como um mero objeto estético, mas como um índice da vida da artista. Em seguida, ao ser fotografado, o colete se torna parte integrante desse novo objeto estético que é a fotografia, e o resultado é uma interação complexa entre arte e vida.

As fotografias de Iturbide não falam por si, nem as contemplamos por sua utilidade, estranheza ou beleza; elas estão lá como sinais da artista ausente. Iturbide, ao fotografar os objetos do banheiro de Frida Kahlo, captura presenças enquanto vestígios. A relação entre a fotografia e a arte de capturar a ausência da artista a partir dos objetos guardados em um banheiro elevado ao status de santuário proporciona que Graciela Iturbide realize um projeto que vai além de transformar os objetos em objetos estéticos, pois os coloca como vestígios da

vida de Frida Kahlo, proporcionando uma perspectiva sobre sua produção artística. Assim, Iturbide zela pelo espaço privado, cheio de significados, história e dores da artista já ausente, e assim evita o esquecimento e o desaparecimento de Kahlo, além de influenciar a maneira como as obras são lidas e interpretadas.

Os objetos fotografados por Iturbide se tornam o foco central da imagem e adquirem o prestígio de obras de arte em si mesmo. A relação entre exibição, contemplação e propriedade se entrelaça nessas imagens. Quando colocado em contraste com a tradição visual, "*El baño de Frida Kahlo*" assume uma nova interpretação dos objetos de Kahlo ao questioná-los, reposicioná-los e conferir privilégio a alguns, enquanto outros são obscurecidos. A série cria relações, contrastes e ecos inéditos entre esses elementos. Os objetos que pertenceram à própria artista estão presentes e merecem uma análise minuciosa, pois as cenas lhes concedem um protagonismo transformando-os em um espetáculo digno de contemplação. As imagens, apresentadas com precisão e nitidez em preto e branco, posicionam-nos no centro do campo visual.

Contudo, eles são apenas o que vemos e não mais do que isso. Ao mesmo tempo, essas fotografias desviam nosso olhar para além de si mesmas, para além do campo visual. Não porque a especificidade fotográfica seja perdida, mas porque a série nos instiga a refletir sobre as condições que tornaram essas imagens possíveis. De forma sutil, as fotografias do ensaio "*El baño de Frida Kahlo*" sugerem que, ao ver o que não podia ser visto anteriormente, elas nos mostram o que já não está mais lá. São experiências de dor e de medicalização, pois, acima de tudo, a figura enigmática e ausente persiste em cada imagem. Os objetos pessoais da pintora, aprisionados por décadas, tornaram-se cinzas ou fragmentos de uma artista, todavia, ressurgem como um braseiro, como cicatrizes na obra de outra artista.

Assim, como os resquícios da memória guardiã do legado de Frida Kahlo, Graciela Iturbide traz, através de suas fotografias, a presença de novos objetos que, a partir de seu olhar fotográfico, fazem parte da contemporaneidade, posto que os objetos pessoais de Kahlo foram transformados em memórias para manter viva a memória dela e seu legado; além de fazer arder novas memórias enquanto nova arte— a fotografia — de velhos artefatos de dor, de inspiração, de militância e principalmente de história.

Portanto, a fotografia de Graciela Iturbide transcende a função de fotografia-documento para ascender ao lugar de fotografia-arte ao propor reinventar novas possibilidades visuais, em nova plataforma artística. Iturbide proporciona ao *spectador* uma multiplicidade de leituras e entendimentos bem como provoca novas sensações e emoções. Neste sentido, o ensaio

produzido por Graciela Iturbide transforma-se em obra de arte que acaba em livros e paredes de galerias.

O livro do ensaio, ao chegar às minhas mãos após muita busca, é uma edição esgotada e o encontrei somente em um sebo na Espanha, o que me afetou de forma ímpar. Um pequeno com 22cm x 17cm, quase uma edição de bolso, de uma obra híbrida com um lado texto do escritor mexicano Mario Bellatin – que não nos prendemos em momento algum para esta pesquisa – e do outro, as 21 imagens produzidas por Graciela. As fotografias ocupam sempre as páginas da direita com o tamanho de 10,5cm x 10,5cm, uma fotografia quadrada como característica própria do trabalho da fotógrafa, que utiliza equipamento fotográfico que captura em filmes e com a proporção quadrada. A capa do livro, em papel duro com detalhes em tecido na lombada e nos cantos externos, já nos indica que não é uma obra qualquer, mas uma obra que tem um cuidado especial com o acabamento e a experiência visual que se propõem ao serem folheadas as páginas de um papel couchê de uma gramatura não tão grande, mas confortável para manusear e para apreciar as fotografias em preto e branco com uma definição incrível e um despertar para os sentidos que o conjunto, ou individualmente, que as obras fotográficas proporcionam, pois nos remetem a memórias e sensações únicas.

Assim, é possível identificar que as fotografias feitas por Graciela Iturbide no ensaio *El Baño de Frida Kahlo* interagem com as pinturas de Kahlo em momentos distintos. A influência que as obras da pintora exercem nas obras da fotógrafa são presentes. Estão como forma de memórias e reminiscências nas composições das fotografias. A identidade cultural própria punge enquanto uma brasa que volta arder abandonando as cinzas do esquecimento e sendo revelada como uma nova referência artística, transformando as fotografias do ensaio em outra forma de expressão.

## REFERÊNCIAS

- ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v. 1, p. 91-107.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v. 1, p. 165-196.
- BRACCHI, D. N. Fotografia contemporânea e intersemiotividade. **Estudos Semióticos**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 44-51, 2011. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2011.35249. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/35249>. Acesso em: 13 abr. 2023.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973.
- CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio**: Ensaio de literatura comparada. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.
- COUTINHO, E. F. **Literatura Comparada na América Latina – Ensaio**. Rio de Janeiro: EduERJ, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 10 out. 2021.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14ª. ed., Campinas: Papius, 2011.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. São Paulo: Record, 2007.
- FACHIN, P. C. **Uma casa azul de memórias**: escritas de Frida Kahlo. 177 f. Tese (Doutorado em Letras com área de concentração em Linguagem e Sociedade). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, *campus* de Cascavel-PR, 2017.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HARAZIN, D. Pássaro solitário: Graciela Iturbide. **Revista Zoom**, v. 9, p. 1-9. 2016. Disponível em <https://revistazum.com.br/revista-zum-9/passaro-solitario/>. Acesso em: 05 ago. 2020.
- HERRERA, H. **Frida: a biografia**. São Paulo: Globo, 2011.

HIGGINS, D. Intermídia. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.). **Intermedialidade e Estudos da Interartes**: Desafios da Arte Contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012.

ITURBIDE, G. **El Baño de Frida Kahlo**. México: RM editorial, 2008.

KOSSOY, B. **História & Fotografia**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LACERDA, G. do C.; GUIMARÃES, E. M. P. S. F. México Escarlata: modernismo e identidade na obra de Frida Kahlo. **Revista Multiface Online**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 48-63, 2017. Disponível em: <https://revistas.face.ufmg.br/index.php/multiface/article/view/3753>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MANCHOPE, E. C. P. **Memória e imagem na escritura de Julia Lopes de Almeida**: cenários e retornos. 2016. 205 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2015.

MONTEIRO, T. M. **A insurgência do maravilhoso na fotografia contemporânea**: notas sobre o antropozoomorfismo, uma manifestação em imagens. 118 f. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

NITRINI, S. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.

PRADO, S. M. S. do. **Reminiscências**: Vozes e Imagens de Cascavel-Pr. 134 f. 2020. Dissertação (mestrado profissional). Programa de Pós-Graduação em Letras Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, 2020.

ROUILLE, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução: Constância Igrejas. São Paulo: SENAC, 2009.

ROUILLE, A. Foto-evento: Entrevista com André Rouillé. **Revista Studium**. Entrevista concedida a Susana Dobal. Campinas, n. 31, p. 24 – 45, 2010. Disponível em: [https://www.studium.iar.unicamp.br/31/Studium\\_31.pdf](https://www.studium.iar.unicamp.br/31/Studium_31.pdf). Acesso em: 15 jun. 2023.

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

SOUSA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

VILLARES, M. F. **Feito na América Latina 1978**: Teoria e Imagem, um debate reflexivo sobre a fotografia da 'Nossa América'. Campinas, SP: [s.n.], 2016.

WALLAU, V. L. de. **Literatura e Intermedialidade**: desventuras em série, adaptado para série de TV. 121 f. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2022.

## ANEXOS

Fotografias do ensaio de Graciela Iturbide, “*El Baño de Frida Kahlo*”, publicadas como livro com o mesmo título pela RM editorial, 2008.



