Sobre essa tal de fotografia latinoamericana: uma análise do processo de demarcação de uma suposta essência fotográfica latina[1]

Ana Carolina Lima Santos[2]

Resumo: Este artigo examina o processo de delimitação de um tipo específico de fotodocumentário, aquele politicamente engajado com os problemas sociais da América Latina, como suposta essência da fotografia da região. Investigam-se, em particular, os antecedentes de um projeto de identidade estabelecido nas décadas de 1970 e 1980 e a influência que as atuações do Consejo Mexicano de Fotografía e do seu então presidente Pedro Meyer exerceram na conformação de tal projeto, em especial durante as duas primeiras edições do Coloquio Latinoamericano de Fotografía, nas quais essa identidade para a fotografia local foi defendida. Ao final, arrolam-se duas consequências daí decorrentes: a visibilidade dada a uma rica produção fotográfica que passou a ser divulgada internacionalmente e o ocultamento de trabalhos realizados segundo outras propostas.

Palavras-chave: fotografia latinoamericana, fotografia documental, Pedro Meyer, Consejo Mexicano de Fotografía, Coloquios Latinoamericanos de Fotografía.

1. Introdução

Falar em 'fotografia latinoamericana' traz, de saída, um problema no que diz respeito à própria abrangência que o termo possui. Dentro dessa mesma rubrica, poderia se incluir uma pluralidade de correntes, autores e obras que apareceram ao longo dos anos na Argentina, na Bolívia, no Brasil, no Chile, na Colômbia, em Costa Rica, em Cuba, no Equador, em El Salvador, na Guatemala, no Haiti, em Honduras, no México, na Nicarágua, no Panamá, no Paraguai, no Peru, na República Dominicana, no Uruguai e na Venezuela. Entretanto, ainda que nunca tenha implicado uma unidade ou homogeneidade na produção fotográfica desses países, essa denominação costuma aludir a um tipo específico de fotodocumentário, politicamente engajado com os problemas sociais da América Latina.

[1] Trabalho apresentado no GP Fotografia do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Professora assistente A no Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas da Universidade Federal de Ouro Preto, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora convidada no Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México (bolsista Capes – processo nº 0019-12-7). E-mail: outracarol@gmail.com.

Trata-se, portanto, de uma etiqueta classificatória e reducionista. Ainda assim, em tal sentido restritivo, esse termo tem sido repetidamente utilizado em exposições e colóquios, além de ser mobilizado por diversos fotógrafos da região como uma maneira de apontar o ideal de uma escola local integrada (CASTELLOTE, 2003).

O presente artigo parte dessa constatação para avaliar a maneira como a demarcação dessa suposta essência fotográfica latinoamericana foi empreendida. Primeiramente, são analisados os antecedentes de um projeto de identidade levado a cabo nas décadas de 1970 e 1980 e, em seguida, observam-se as práticas e discursos de alguns fotógrafos (em especial do espanhol naturalizado mexicano Pedro Meyer) que se envolveram na construção desse projeto propriamente dito, sobretudo a partir de uma agenda estabelecida pelo Consejo Mexicano de Fotografía e endossada nos Coloquios Latinoamericanos de Fotografía. Neles, é possível perceber que a delimitação de uma identidade para a fotografia local foi motivada pelo desejo de abalizar um estilo fotográfico que identificasse a comunidade latinoamericana, sob o pretexto de assinalar uma diferença em relação ao que estava sendo produzido por fotógrafos estadunidenses e europeus e, desse modo, conformar uma resistência anti-imperialista que cumprisse o compromisso moral de atender as necessidades expressivas dos latinos.

2. Da tendência ruralista e indigenista à América miserável, os antecedentes de um projeto de identidade para a fotografia latinoamericana

Desde sua invenção, a fotografia foi tomada como instrumento para dar acesso a realidades geográficas e socioculturais desconhecidas. Por conta disso, ao ser introduzida no Novo Mundo, ainda nos limites de uma proposta colonialista, a fotografia foi amplamente utilizada para a missão de documentar terras e povos ignotos. De fato, a fotografia, na América, teve seu início vinculado à prática de europeus que na passagem do século XIX para o XX cruzavam o Atlântico interessados em registrar realidades distantes da sua (DEBROISE, 2005). O propósito principal desses fotógrafos era, por conseguinte, mostrar paisagens e personagens que parecessem diferentes daqueles com os quais o olhar ocidental estava acostumado. As cenas rurais e as figuras indígenas, contrastando com o universo progressista e branco do europeu, converteram-se nos temas preferidos da maior parte das fotografias realizadas primordialmente na região.

Com o tempo, mesmo quando se desprendeu da produção de fotógrafos estrangeiros, a fotografia de boa parte da América, especificamente da América Latina, foi marcada por essa tendência inicial. Formou-se, assim, tanto a partir da obra de estrangeiros quanto de fotógrafos locais, uma tradição ruralista e indigenista que parecia unificar a produção de todos os países da região. Como exemplo, podem ser citados muitos trabalhos do brasileiro Marc Ferrez (1843-1923) e da suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar (1931), do chileno Gustavo Milet Ramírez (1860-1917), das mexicanas Graciela Iturbide (1942) e Mariana Yampolsky (1925-2002), dos peruanos Juan Manuel Figueroa Aznar (1878-1951) e Martín Chambi (1891-1973), do equatoriano Hugo Cifuentes (1923-2000), do venezuelano Henrique Avril (1865-1950), da suíça radicada na Venezuela Barbara Bandli (1932), entre outros.

Figura 1. Martín Chambi, Aborigen de los Andes, 1935.

Figura 2. Graciela Iturbide, Juchitán de las mujeres, 1979.

Para além dessas tendências ruralistas e indigenistas, um outro denominador comum da produção local era a fotografia que mirava a realidade empobrecida, marginalizada e violenta da região, que, inclusive, em muitos casos, englobava e se confundia com o ruralismo e o indigenismo. Em geral, essas imagens eram igualmente caracterizadas por um desejo de apreender o diferente. Se, em um primeiro momento, a fotografia realizada nesses países buscava no rural e no indígena marcas de alteridade; nesse instante, dando seguimento a essa disposição, os fotógrafos focavam suas atenções novamente em grupos sociais que enxergavam como 'o outro', isto é, as classes mais baixas e marginalizadas. A visão de fora para dentro era substituída por um olhar igualmente deslocado, de baixo para cima – e que em muito também repetia os códigos que os países desenvolvidos mobilizavam para representar o chamado Terceiro Mundo. É o caso de uma parcela significativa das obras de diversos fotógrafos da região, como do português radicado no Brasil Juca Martins (1944), do cubano Raúl Corrales (1925-2006), do dominicano Wifredo García (1935) e dos mexicanos Nacho López (1923–1986) e Héctor García (1923-2012).

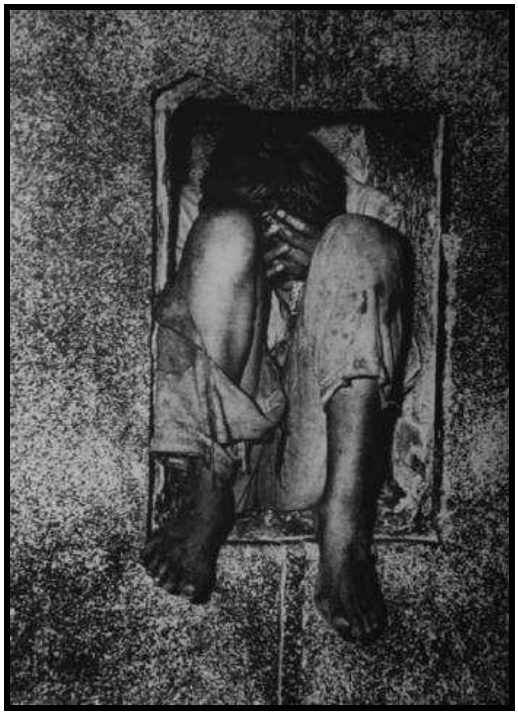

Figura 3. Héctor García, Niño en el vientre de concreto, 1952.

Figura 4. Juca Martins, Menores na clínica de Congonhas, 1980.

Essas três tendências foram intensificadas quando, em 1977, alguns importantes nomes da fotografia mexicana fundaram o Consejo Mexicano de Fotografía (CMF). Juntos, esses agitadores da cena local estabeleceram como meta da organização o fortalecimento e a difusão da produção latinoamericana. Com tal objetivo estabelecido, o CMF buscou delinear a especificidade da fotografia latina a partir de um tipo de fotodocumentário centrado no imperativo da revelação da dura realidade de sua terra, seja em seu meio rural, indígena ou marginalizado. Retratar o aspecto sofrido desses povos passou, então, a ser a preocupação basilar dessas fotografias: a imagem era essencialmente convertida em uma arte de denúncia, aliada no combate às desigualdades e às violências sociais. Nesse sentido, as fotografias eram utilizadas como ferramenta para revelar uma América Latina miserável; dela capturando momentos que pudessem se converter em testemunho dos fatos e, dessa maneira, em uma forma de conscientizar o público sobre o que acontecia a sua volta e que muitas vezes passava despercebido. O importante era, portanto, "hacer un arte de compromiso (y no de evasión)"[3] (CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA, 1978, p. 7).

Mas esse uso político tinha, ademais, outro fim: a delimitação de uma identidade própria. De acordo com essa visão, refletir a realidade local configurava-se como uma maneira de buscar uma identidade que fizesse frente aos estereótipos baseados no exotismo que eram impostos do exterior – ainda que essa identidade fosse uma reverberação de um anseio estabelecido pela mirada estrangeira e, em muitas manifestações, igualmente carregada de exoticismo. Como afirmou Pedro Meyer (1935) em um dos colóquios

[3] "Fazer uma arte de compromisso (e não de evasão)" (tradução livre).

organizados pelo CMF, se a produção local estava condicionada "por imágenes iconográficas de otras latitudes por las cuales no llegamos a descubrir nuestra propia identidad, aquello que nos identifique y diferencie de manera singular", fotografar o seu entorno era uma forma de "manifestarnos en contra del colonialismo cultural"[4] (MEYER, 1978, p. 6), conformando no cenário fotográfico latino uma resistência anti-imperialista.

3. O Consejo Mexicano de Fotografía, os Coloquios Latinoamericanos de Fotografía e o estabelecimento de uma especificidade da fotografia local

A história desse momento da fotografia latinoamericana confunde-se bastante com a atuação de um fotógrafo em específico: Pedro Meyer. Em 1975, já sendo reconhecido internamente como um dos principais fotógrafos do México, Meyer viajou a Nova Iorque, Paris, Milão e Arles na intenção de lançar-se internacionalmente. A experiência, sem muito sucesso, o fez perceber a necessidade de criar espaços para a exibição da produção dos fotógrafos latinoamericanos. "Me parecía que los centros de poder, por ejemplo, Nueva York o Europa, nos obligaban a todos nada más ver sino que allá y no nos dejaban espacio para nuestra propia producción, la nuestra cultura, los nuestros autores"[5], relatou em entrevista (SANTOS, 2013, p. 2). Sintomático disso era, para ele, o fato de que sequer os fotógrafos locais conheciam o trabalho de outros colegas da região. Ele mesmo, durante essas viagens, ao ser questionado sobre o panorama da fotografia latinoamericana, deu-se conta do seu desconhecimento sobre ele.

Por conta disso, ao retornar ao México, Meyer deu início às primeiras tentativas de entrar em contato com outros fotógrafos, escrevendo-lhe cartas a fim de mapear os principais representantes da fotografia da região e, assim, estabelecer uma rede local. Nelas, ele já deixava entrever a vontade de realizar um encontro para reuni-los. Através desses contatos preliminares, uma rede de aproximadamente mil fotógrafos e críticos da fotografia foi estabelecida. Foi justamente tentando potencializar e ampliar esses contatos e, mais do que isso, viabilizar o encontro por ele já idealizado que, em 1977, Meyer agrupou alguns fotógrafos para fundar o CMF.

[4] "Por imagens iconográficas de outras latitudes [pelas quais] não chegamos a descobrir nossa própria identidade, aquilo que nos identifica e nos diferencia de maneira singular [...] nos manifestarmos contra o colonialismo cultural" (tradução livre).

[5] "Parecia-me que os centros de poder, como Nova Iorque ou Europa, nos obrigavam a ver nada mais que a eles e nos deixavam sem espaço para a nossa própria produção, para a nossa cultura, para os nossos autores" (tradução livre).

Além dele, o conselho foi inicialmente formado por Raquel Tibol (1923), Jorge Alberto Marique (1936), Lázaro Blanco (1938-2011) e Enrique Franco (1939), aos quais logo se juntaram Nacho López, José Luís Neyra (1930), Rodrigo Moya (1934) e Julieta Jiménez Cacho (1951). O objetivo estabelecido pelo grupo na sua ata de fundação foi o de enaltecer a produção local, tendo como primeira medida a organização de um colóquio latinoamericano de fotografia. Na primeira reunião do CMF, realizada em 17 de fevereiro, seus membros já propuseram a pergunta que deveria guiar toda a execução do colóquio: "¿qué es y qué puede ser la fotografía social latinoamericana?"[6] (CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA, 1977, p. 2). Era, pois, a fotografia social que lhes interessava. Como consequência, a identificação com um tipo de fotografia documental politicamente comprometida com os problemas sociais foi por eles proposta.

Com essa questão como pano de fundo, entre os dias 11 e 19 de maio de 1978, na Cidade do México, realizou-se o I Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Durante a conferência de abertura, na condição de presidente da associação promotora do evento, Meyer discorreu sobre a necessidade de os latinoamericanos tomarem consciência das condições sociais e políticas da região, destacando o papel que a fotografia documental deveria exercer nesse sentido. A fala de Meyer foi marcada, assim, pela defesa de que a fotografia local deveria ser produzida "de las entrañas de estas tierras"[7] (MEYER, 1978, p. 9) e guiada prioritariamente pela intenção de "denunciar aquello que nos duele o interessa", em uma espécie de "proclama de independencia para todos los artistas visuales de América Latina"[8] (Ibidem).

O mesmo aconteceu alguns anos depois, em 1981, durante o II Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Ainda como presidente do Consejo Mexicano de Fotografía, Meyer proferiu uma palestra que novamente enfatizava a importância de as obras dos fotógrafos latinoamericanos vincularem-se "al testimonio, a la denuncia, a la interpretación, a todos los aspectos de uma fotografía comprometida con las luchas de estos pueblos"[9] (MEYER, 1981, p. 73), isto é, dos latinos, especialmente dos grupos que eram vítimas de uma exploração e de uma repressão sistemáticas. A fotografia era percebida,

[6] "O que é e o que pode vir a ser a fotografia social latinoamericana?" (tradução livre).

[7] "Das estranhas dessas terras" (tradução livre).

[8] "Denunciar aquilo que nos dói ou nos interessa [...], como proclamação de independência para todos os artistas visuais da América Latina" (tradução livre).

[9] "Ao testemunho, à denúncia, à interpretação, a todos os aspectos de uma fotografia comprometida com as lutas desses povos" (tradução livre).

então, como uma arma contra tudo isso. A ideia de que se deveria "disparar una cámara como quien dispara una metralleta"[10] (FACIO, 1981, p. 105), como a argentina Sara Facio (1932) defendeu na ocasião, definia bem a concepção que guiava tais fotógrafos.

Além das palavras de Meyer e de outros palestrantes dos colóquios que seguiram o mesmo rumo, as *Muestras de Fotografía Latinoamericana*, *Hecho en Latinoamerica*, realizadas como parte dos colóquios, apostavam na fotografia documental engajada. Nas exposições, poucos eram os trabalhos efetivados segundo outras propostas. Fotografias abstratas e conceituais, por exemplo, embora pudessem ser encontradas nessas exposições, eram minoria. A corrente aí dominante era a da fotografia documental, nos termos de testemunho e de denuncia colocados por Meyer, a exemplo das imagens que tomavam como central de seus discursos a realidade de grupos que se encontravam à margem da sociedade, como os índios, os negros e as classes mais baixas. Curiosamente, uma fotografia de Meyer que integrou a primeira edição da mostra se diferenciava nesse contexto. *La señora y sus sirvientes*, embora também fosse uma fotografia comprometida, contrastava com as outras porque, nela, a desigualdade social se fazia ver não por meio do retrato da situação desses grupos, mas da riqueza que a produzia. Ela também era a única imagem embutida de uma autocrítica, posto que a senhora rica que aparece junto aos seus empregados era a mãe do fotógrafo.

Figura 5. Pedro Meyer, La señora y sus sirvientes, 1977.

[10] "Disparar uma câmera como quem dispara uma metralhadora" (tradução livre).

Apesar de terem sido recriminadas por alguns pela prioridade dada ao documental, acusadas de impor amarras que reduziam a vasta produção local a uma única corrente, essas exposições também foram amplamente elogiadas. A primeira mostra chegou a ser considerada pela revista *Time-Life* uma das exposições mais importantes de 1978. Além da menção honrosa recebida nessa revista, críticas positivas sobre a mostra foram veiculadas em publicações de renome como a *Afterimage* (escrita por Giselle Freund) e o *El Correo Catalán* (assinada por Joan Fontcuberta). Parte da exposição foi, ainda, incorporada a uma mostra itinerante que foi vista nos festivais de Veneza e de Arles e no International Center of Photography, em Nova Iorque.

Com isso, pela primeira vez o circuito local ganhou visibilidade internacional, passando a ser reconhecido pelas especificidades aí demarcadas. Claudia Andujar, Graciela Iturbide, Nacho López, além do colombiano Fernell Franco (1942-2006), do cubano Alberto Korda (1928-2001), do mexicano Enrique Bostelmann (1939-2003) e do venezuelano Paolo Gasparini (1934), entre outros fotógrafos latinos, ganharam projeção internacional a partir desse momento. Estabeleceu-se dessa maneira, no âmbito regional e internacional, "un estilo documentalista ahora designado como 'tradición' en la fotografia latinoamericana"[11] (BUSTUS, 2007, p. 83).

4. Considerações finais

A visibilidade que a fotografia documental latinoamericana recebeu a partir dos Coloquios Latinoamericanos de Fotografía deu a ver uma rica produção fotográfica que passou a ser conhecida local e internacionalmente. Entretanto, ela também foi responsável por eclipsar aqueles fotógrafos que tinham seus trabalhos realizados segundo outras propostas. No México, sede do colóquio, isso se tornou patente desde o princípio, no momento da fundação do Consejo Mexicano de Fotografía. Por não se sentirem representados pelo CMF, contrários à defesa do documental como essência da fotografia local, alguns fotógrafos 'desaconselhados' reuniram-se em associações paralelas, como Fotógrafos Independientes, El Rollo e Taller de la Luz. Neles, Carlos Jurado (1927), Salvador Lutteroth (1938), Lourdes Grobet (1940), Aníbal Angulo (1943), Jesús Sánchez Uribe (1948), Francisco Barriga (1950), Lourdes Almeida (1952), Adolfo Patiño (1954), Carlos Somonte (1954), Javier Hinojosa (1956), Rogelio Villarreal (1956) e Rubén Ortiz

[11] "Um estilo documental agora designado como 'tradição' na fotografia latinoamericana" (tradução livre).

Torres (1964) entre outros, investiram sobretudo na fotografia de intervenção, não direta, como uma forma de se opor ao cânone engajado delimitado pelo CMF, que entendiam como limitador de suas produções.

A exemplo do que aconteceu com esses fotógrafos mexicanos, outros de distintas nacionalidades latinoamericanas produziram imagens que não compartilhavam da suposta essência da fotografia local. Eles estavam preocupados, antes de qualquer coisa, em dar forma aos seus anseios artístico-expressivos e em articular discursos experimentais e conceituais – mais que comprometer-se com aspectos políticos. E são a prova de que a fotografia da América Latina não pode ser resumida às prescrições da documentação social explicitamente delimitada entre as décadas de 1970 e 1980. Afinal, a denominação 'fotografia latianoamericana', nesse sentido classificatório e reducionista, não passa de uma abstração: a fotografia latina é, na verdade, uma multiplicidade de práticas e discursos heterogêneos que adquirem maior ou menor visibilidade em determinadas épocas e contextos (FLORES, 2012), exatamente em função de processos historicamente construídos, como o aqui delineado.

Referências bibliográficas

BUSTUS, Irene. **Un discurso latinoamericano en la fotografía de los setenta en México.** Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

CASTELLOTE, Alejandro. "Introducción". In: CASTELLOTE, Alejandro (org). **Mapas abiertos:** fotografía latinoamericana. Barcelona: Lunwerg Editores, 2003.

CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. **Acta fundacional.** Ciudad de México: Vips, 1977.

CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. "Convocatoria al Coloquio Latinoamericano de Fotografía". In: **Hecho en Latinoamérica.** Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.

DEBROISE, Olivier. **Fuga mexicana:** un recorrido por la fotografía en México. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

FACIO, Sara. "Investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina". In: CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. **Memorias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía.** Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981.

FLORES, Laura González. **Política/estética: quiebres de la fotografía en Latinoamérica, años ochenta.** Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012 (não publicado).

MEYER, Pedro. "Introducción". In: CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. **Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.** Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.

MEYER, Pedro. "Óptica de un fotógrafo latinoamericano". In: CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. **Memorias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía.** Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981.

SANTOS, Ana Carolina Lima. **Entrevista con Pedro Meyer.** Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013 (não publicado).