

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

ANA CAROLINA LIMA SANTOS

**DA INTER-RELAÇÃO ENTRE FOTODOCUMENTÁRIO E FOTOMONTAGEM:
A EXPERIÊNCIA DE PEDRO MEYER EM *TRUTHS & FICTIONS***

Belo Horizonte
2014

ANA CAROLINA LIMA SANTOS

**DA INTER-RELAÇÃO ENTRE FOTODOCUMENTÁRIO E FOTOMONTAGEM:
A EXPERIÊNCIA DE PEDRO MEYER EM *TRUTHS & FICTIONS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, com apoio do Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Autónoma de México, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Geraldo Guimarães.
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Anna Karina Castanheira Bartolomeu.

Belo Horizonte
2014

301.16
S237d
2014

Santos, Ana Carolina Lima

Da inter-relação entre fotodocumentário e fotomontagem
[manuscrito] : a experiência de Pedro Meyer em Truths & fictions /
Ana Carolina Lima Santos. - 2014.

223 f. : il.

Orientador: Cesar Geraldo Guimarães.

Coorientadora: Anna Karina Castanheira Bartolomeu.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

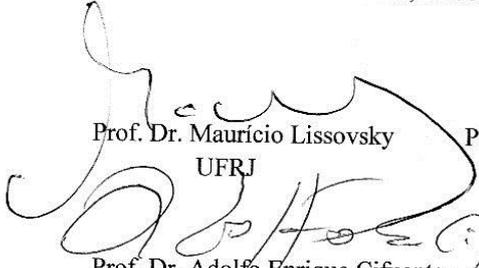
1. Meyer, Pedro, 1935-. Truths & fictions. 2. Comunicação -
Teses. 3. Fotografia - Teses. 4. Fotomontagem - Teses. 5. Fotografia -
México - Teses. I. Guimarães, Cesar Geraldo. II. Bartolomeu, Anna
Karina Castanheira, 1968-. III. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

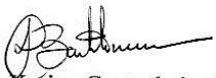


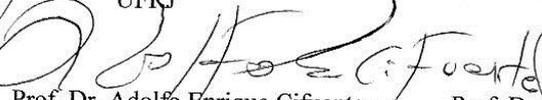
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Ata da Defesa de Tese de Ana Carolina Lima Santos
Número de Registro na UFMG 2010656878

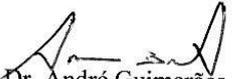
Às quatorze horas do dia dez de junho de 2014, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, reuniu-se a comissão examinadora constituída pelos professores doutores César Geraldo Guimarães (orientador – Universidade Federal de Minas Gerais), Anna Karina Castanheira Bartolomeu (Co-orientadora – Universidade Federal de Minas Gerais), André Guimarães Brasil (Universidade Federal de Minas Gerais), Adolfo Enrique Cifuentes (Universidade Federal de Minas Gerais), Mauricio Lisovsky (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e José Benjamim Picado Sousa e Silva (Universidade Federal Fluminense). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do doutorado **Ana Carolina Lima Santos**, intitulado “**Da inter-relação entre fotodocumentário e fotomontagem: a experiência de Pedro Meyer no projeto Truths & fictions**”, requisito final para obtenção do Grau de Doutora em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Meios e Produtos da Comunicação. Abrindo a sessão, o orientador e Presidente da Comissão, Prof. Dr. César Geraldo Guimarães, apresentou a banca e, em seguida, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelas examinadoras, com a respectiva defesa de Ana Carolina Lima Santos. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Doutora em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 10 de junho de 2014.

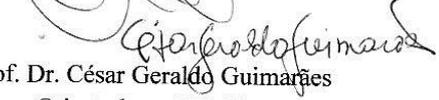

Prof. Dr. Mauricio Lisovsky
UFRJ


Prof. Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu
Co-orientadora – UFMG


Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes
UFMG


Prof. Dr. José Benjamim Picado S. e Silva
UFF


Prof. Dr. André Guimarães Brasil
UFMG


Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
Orientador – UFMG

Da inter-relação entre fotodocumentário e fotomontagem: a experiência de
Pedro Meyer no projeto *Truths & fictions*

Ana Carolina Lima Santos

Tese defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
Orientador – FAFICH/UFMG



Profa. Dra. Aná Karina Castanheira Bartolomeu
Co-orientadora – EBA/UFMG



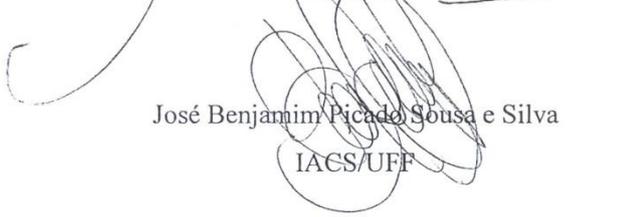
Prof. Dr. André Guimarães Brasil
FAFICH/UFMG



Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes
EBA/UFMG



Prof. Dr. Maurício Lissovsky
ECO/UFRJ



José Benjamim Picado Sousa e Silva

IACS/UFF

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 10 de junho de 2014.

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela possibilidade de dedicação exclusiva durante boa parte do doutorado e também pela oportunidade de, como bolsista PDSE, viver o México e a cultura mexicana de perto – uma experiência inesquecível e inestimável;

Aos meus orientadores, César Guimarães e Anna Karina Bartolomeu, por terem guiado as etapas do doutoramento com tamanha competência e por terem feito de nossas reuniões momentos de aprendizagem, de amadurecimento e de acolhimento não apenas acadêmicos ou profissionais;

Aos professores que foram fundamentais para o desenvolvimento do meu trabalho: Benjamim Picado (UFF), pela inspiração e torcida de sempre; Maurício Lissovsky (UFRJ), pelas sugestões valiosas feitas no exame de qualificação, e, em especial, Laura González (UNAM), pelo acompanhamento durante o estágio doutoral;

Aos professores, funcionários e alunos do PPGCOM-UFMG e do IIE-UNAM, sobretudo ao Carlos Mendonça, ao Elton Antunes e ao Paulo Bernardo, com quais mantive mais proximidade e que, em muitas ocasiões, me ‘adotaram’, colaborando direta ou indiretamente para lançar luz sobre as minhas questões. Também aos colegas e alunos da UFOP, por tornarem a reta final desse processo mais frenética, mas também mais prazerosa, e por me oferecerem palavras de incentivo quando conciliar as atividades discentes e docentes pareceu uma tarefa impossível;

Aos amigos que me acompanharam nesse caminho e o tornaram mais alegre. Em especial, à Najara Lima, à Renata Voss, à Ana Paula Vargas, à Solyane Lima, à Edna Miola, ao Jamil Marques, à Priscila Dionízio, à Bárbara França, ao Vicente Cardoso, à Sandra Elisa, ao Bruno ‘Ceará’, à Liliane Sayegh, à Aninha Almeida, ao Eder Malta, à Greice Schneider, ao Kael Sabino e ao René Henríquez por todos os bons momentos compartilhados ao longo desses anos. Ao Dudu Carvalho, presente que a existência ufopiana me deu, pelo companheirismo só explicável porque ‘de outro planeta’;

À minha família, de sangue ou não, por todo apoio de hoje e de sempre. Ao Rô e à Pri Santos, à Renata Lívia, ao Paulo Silvan, à Maria de Cacia, ao Adilson Jorge, à Lia Lio e à Tânia Oliveira, por torcerem por mim mesmo de longe e por me recepcionarem com tantos mimos nos meus muitos regressos à Aracaju e à Maceió. E, claro, às duas pessoas que mais merecem minha eterna admiração: meu pai (que, não canso nunca de dizer, foi e ainda é o maior responsável por tudo que sou e faço) e minha mãe (que segurou a barra de todas as minhas mini e macro crises, com doçuras emocionais e guloseimas da terra);

Ao Deus meu, por tudo e por todos.

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na Lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, chame-se este Rembrandt ou Vermeer, ainda nos enviam seus raios (Marcel Proust).

RESUMO

Em 1995, o fotógrafo mexicano Pedro Meyer lançou o projeto *Truths & fictions: a journey from documentary to digital photography*, no qual, ao aliar o registro fotográfico às manipulações digitais, criou imagens que alteravam os elementos do mundo e lhes concediam outra configuração, sem abandonar sua alusão à realidade social dos universos retratados (os Estados Unidos e o México). Ao promover a interpenetração entre fotodocumentário e fotomontagem, a obra de Meyer questionou a maneira com que a fotografia vinha sendo historicamente convocada para representar o real. Esta tese se propõe a discutir o modo como o trabalho do fotógrafo se integrou ao campo do documentário, contribuindo para remodelá-lo. Para isso, duas estratégias metodológicas são utilizadas: a revisão bibliográfica, com o propósito delimitar os pontos principais das teorias e dos conceitos sobre os quais a obra está sedimentado; e a pesquisa direta, com a análise do *corpus* constituído das fotografias publicadas no livro *Truths & fictions*, a fim de observar como os contornos teóricos antes demarcados estão aí postos a funcionar. Por meio delas, elabora-se um percurso histórico, conceitual e analítico capaz de identificar as particularidades desse trabalho, em especial no que diz respeito a sua natureza documental, reconfigurada pelo procedimento da montagem.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, fotodocumentário, fotomontagem, fotografia mexicana, Pedro Meyer.

RESUMEN

En 1995, el fotógrafo mexicano Pedro Meyer presentó un proyecto, titulado *Truths & fictions: a journey from documentary to digital photography*, en que, combinando el registro fotográfico a manipulaciones digitales, creó imágenes que tomaron elementos del mundo con el fin de cambiarlos y conformarlos de otra forma, aunque concerniente a las realidades sociales retratadas (de los Estados Unidos de América y México). De esa manera, la obra de Meyer ha promovido la interpenetración entre el fotodocumental y el fotomontaje y, a través de esa articulación, he sugerido una reflexión sobre cómo la fotografía estaba siendo utilizada históricamente en la condición de una representación del real. Esta tesis intenta examinar cómo el trabajo del fotógrafo integró el campo del documental, contribuyendo a remodelarlo. Para eso, son utilizados dos estrategias metodológicas: la revisión bibliográfica, con el objetivo de delimitar los puntos principales de las teorías y conceptos sobre los cuales el proyecto está arraigado; y la investigación directa, con el análisis del *corpus* compuesto de las fotografías publicadas en el libro *Truths & fictions*, en orden de observar cómo los contornos teóricos antes demarcados están ahí presentes. Así, un marco histórico, conceptual y analítico capaz de identificar las particularidades de esa obra es elaborado, especialmente con respecto a su naturaleza documental, reconfigurada por el procedimiento de montaje.

PALABRAS CLAVE

Fotografía, fotodocumentario, fotomontaje, fotografía mexicana, Pedro Meyer.

ABSTRACT

In 1995, the Mexican photographer Pedro Meyer published a project, entitled *Truths & fictions: a journey from documentary to digital photography*, in which, combining photographic records to digital manipulations, he created images that took elements of the historical world in order to transform and shape them in an another way, yet still allusive to social reality. This manner, his project promoted the intersection between photodocumentary and photomontage and, through this joint, proposed a reflexion about the form how photography was historically used as a representation of the real. The present thesis intends to examine how the photographer's work was integrated into the field of documentary, contributing to its renovation. To that end, two methodological strategies are used: the literature review, in order to delimitate the main points of theories and concepts on wich the project is based; and the direct research, with the analysis of the corpus of photographs printed in the book, with the aim of observe how the theoretical foundation demarcated before are pretesent there. Thus, an historical, conceptual and analytical framework able to identify the particularities of the project is developed, especially with regard to its documentary nature, reconfigured by the procedure of montage.

KEYWORDS

Photography, photodocumentary, photomontage, Mexican photography, Pedro Meyer.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Pedro Meyer, Transparent women, 1986/1994.....	19
Figura 2. Pedro Meyer, Visitation, 1980/1994.....	20
Figura 3. Pedro Meyer, procedimentos de montagem de <i>The storyteller</i> , 1991/1992.....	20
Figura 4. Pedro Meyer, Meyer vs. the death of photography, 1991/1994.....	23
Figura 5. Hugo Brehme, Popocatepetl, 1925.....	29
Figura 6. François Aubert, Anciana mexicana cargando leña, 1865.....	31
Figura 7. Antiocho Cruces e Luis Campa, El tlachiquero, 1876.....	31
Figura 8. Graciela Iturbide, Juchitán de las mujeres, 1979.....	33
Figura 9. Flor Garduño, Guardian del camposanto, 1990.....	33
Figura 10. Gerónimo Hernández, Soldaderas en estribo de tren, 1912.....	36
Figura 11. Agustín Víctor Casasola, El grito, 1916.....	36
Figura 12. Tina Modotti, Manos del campesino, 1925.....	38
Figura 13. Tina Modotti, Man hey, 1927.....	38
Figura 14. Héctor García, Niño en el vientre de concreto, 1952.....	39
Figura 15. Rodrigo Moya, La vida no es bella, 1964.....	40
Figura 16. José Luis Neyra, La teleraña, 1979.....	40
Figura 17. Pedro Meyer, La señora y sus sirvientes, 1977.....	45
Figura 18. Gerardo Suter, Ozomatli de la Tierra del Cielo, 1989.....	48
Figura 19. Tina Modotti, Sombrero, hoz y martillo, 1927.....	49
Figura 20. Lola Álvarez Bravo, El sueño de los pobres, 1935.....	50

Figura 21. Tatiana Parceró, Palma, 1996.....	52
Figura 22. Dulce Pinzón, da série <i>La verdadera vida de los superhéroes</i> , 2005.....	53
Figura 23. Pedro Meyer, Sem título, 1963.....	56
Figura 24. Pedro Meyer, Ciudad de México, 1968.....	57
Figura 25. Pedro Meyer, Sem título, 1971.....	57
Figura 26. Pedro Meyer, La mirada, 1979.....	59
Figura 27. Pedro Meyer, Sem título, 1978.....	59
Figura 28. Pedro Meyer, Antojos detrás del velo, 1980.....	60
Figura 29. Pedro Meyer, La anunciación, 1980.....	60
Figura 30. Pedro Meyer, El reverendo y los suyos, 1985, e Algebra de la passion, 1983.....	61
Figura 31. Pedro Meyer, La Mona Lisa en Broadway, 1985, e Los sarapes de la virgen, 1983.....	61
Figura 32. Pedro Meyer, Eye bar, 1980, e El abrazo, 1979.....	61
Figura 33. Pedro Meyer, <i>Truths & fictions</i> (capa), 1995.....	64
Figura 34. Edward Weston, Charrito, 1926.....	69
Figura 35. Nacho López, Personas arrodilladas en la Basílica de Guadalupe, 1950.....	72
Figura 36. Nacho López, Padre e hija arrodillados en la Basílica de Guadalupe, 1950.....	73
Figura 37. Manuel Álvarez Bravo, Otra señal – Teotihuacán, 1956.....	74
Figura 38. Enrique Bostelmann, Sem título, 1970.....	77
Figura 39. Enrique Bostelmann, Sem título, 1970.....	77
Figura 40. Lázaro Blanco, Solitario, 1979.....	78
Figura 41. Rubén Ortiz Torres, Intitulada, 1983.....	79

Figura 42. Giorgio Viera, Alma en la azotea, 2003.....	84
Figura 43. Manuel Álvarez Bravo, do livro <i>Fotografías</i> (sequência de páginas), 1945.	91
Figura 44. Enrique Bostelmann, do livro <i>América: un viaje a través de la injusticia</i> (página dupla 1), 1970.....	89
Figura 45. Enrique Bostelmann, do livro <i>América: un viaje a través de la injusticia</i> (página dupla 2), 1970.....	920
Figura 46. Paolo Gasparini, <i>Para verte mejor, América Latina</i> (capa), 1972.....	94
Figura 47. Paolo Gasparini, do livro <i>Para verte mejor, América Latina</i> (sequência de páginas), 1972.....	95
Figura 48. François Aubert, Maximiliano, Miramón, Méndez, Mejía y Carlota, 1864.	96
Figura 49. Adrian Cordiglia (a partir de fotos de François Aubert), La ejecución del emperador Maximiliano, 1867.	97
Figura 50. Josep Renau, Miss Bistec de Chicago, 1960.....	99
Figura 51. Kati Horna, Infancia, 1939.....	100
Figura 52. Frida Kahlo, Mi vestido cuelga ahí, 1933.....	100
Figura 53. Tina Modotti, Pobreza y elegancia, 1928.	102
Figura 54. Enrique Gutmann, La huelga eléctrica, 1936.....	106
Figura 55. Lola Álvarez Bravo, Anarquía urbana de la Ciudad de México, 1952.....	107
Figura 56. Josep Renau, Capitalismo popular, 1957.	107
Figura 57. Josep Renau, Regalo para pueblos hambrientos, 1956.	109
Figura 58. Kati Horna, Niño con muro y carteles, 1937.	110
Figura 59. José e Kati Horna, Cartel de Francia, 1939.....	112
Figura 60. Lola Álvarez Bravo, El sueño del ahogado, 1945.....	114

Figura 61. Pedro Meyer, Mexican migrant workers, Highway in California, 1986/1990.....	118
Figura 62. Pedro Meyer, Window on Winslow, Winslow, Arizona, 1990.	120
Figura 63. Pedro Meyer, Walking billboard, New York City, 1987/1993.....	121
Figura 64. Pedro Meyer, Freeing film, New York City, 1987/1993.	122
Figura 65. Pedro Meyer, Mona Lisa in the Wax Museum, San Francisco, California, 1886.	122
Figura 66. Pedro Meyer, Cardboard people, Malibu, California, 1988.....	123
Figura 67. Pedro Meyer, Biblical times, New York City, 1987/1993.....	125
Figura 68. Pedro Meyer, Monumental chair, Washington, D.C., 1989.....	125
Figura 69. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (série 1), 1995.....	126
Figura 70. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (série 2), 1995.....	126
Figura 71. Pedro Meyer, “We are the greatest”, Cave City, Kentucky, 1990/19993.....	128
Figura 72. Pedro Meyer, Astronauts, Orlando, Florida, 1990.	128
Figura 73. Pedro Meyer, San José Gregorio and The Donhue Show, Bowling Green, Kentucky, 1990.....	129
Figura 74. Pedro Meyer, Desert shower, Yuma, Arizona, 1985/1993.	130
Figura 75. Pedro Meyer, negativo original de <i>Desert shower</i> , 1985.....	130
Figura 76. Pedro Meyer, Revival meeting in Times Square, New York City, 1987/1993.....	131
Figura 77. Vincent and free bird, Bowling Green, Kentucky, 1990/1993.	132
Figura 78. Pedro Meyer, The model life, Miami, Florida, 1990/1993.	133
Figura 79. Pedro Meyer, negativos originais de <i>Vincent and free bird</i> , 1990.....	134
Figura 80. Pedro Meyer, Pedro Meyer, negativos originais de <i>Live the model life</i> , 1990.	135

Figura 81. Pedro Meyer, Mexican with a positive attitude within a negative environment, Malibu, California, 1988/1999.	136
Figura 82. Pedro Meyer, negativo original de <i>Mexican with a positive attitude within a negative environment</i> , 1988.....	136
Figura 83. Pedro Meyer, Mexican serenade, Yuma, Arizona, 1985/1992.	137
Figura 84. Pedro Meyer, negativos originais de <i>Mexican serenade</i> , 1985.....	137
Figura 85. Pedro Meyer, Little black tribe, Yuma, Arizona, 1985/1992.....	139
Figura 86. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (série 3), 1995.....	140
Figura 87. Pedro Meyer, Fragmented liberty, New York City, 1987.....	141
Figura 88. Retirement community, Yuma, Arizona, 1985/1992.	142
Figura 89. Pedro Meyer, negativo original de <i>Retirement community</i> , 1985.....	143
Figura 90. Pedro Meyer, Emotional crisis, Texas highway, 1990/1993.	144
Figura 91. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (série 4), 1995.....	145
Figura 92. Pedro Meyer, Americans waiting to enter the Olmec world, New York City, 1989/1993.	145
Figura 93. Pedro Meyer, Live broadcast, San Juan Mixtepec, Oaxaca, 1990/1993.....	147
Figura 94. Pedro Meyer, The arrival of white man, Magdalena Peñazco, Oaxaca, 1991/1992.	148
Figura 95. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (série 6), 1995.....	150
Figura 96. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (série 7), 1995.....	150
Figura 97. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (série 8), 1995.....	150
Figura 98. Pedro Meyer, Black ninja, Nochistlan, Oaxaca, 1991/1993.	151
Figura 99. Moses and Wonder Woman, Teposcolula, Oaxaca, 1991/1992.	152

Figura 100. Pedro Meyer, Procession with incense, San Juan Mixtepec, Oaxaca, 1991/1993.....	153
Figura 101. Pedro Meyer, negativos originais de <i>Procession with incense</i> , 1991.	153
Figura 102. Pedro Meyer, Ritual with shadows, Teotitlán del Valle, Oaxaca, 1991/1993. ...	154
Figura 103. Pedro Meyer, negativos originais de <i>Ritual with shadows</i> , 1991.	154
Figura 104. Pedro Meyer, The angels, Santiago Nu Yoo, Oaxaca, 1991/1993.....	155
Figura 105. Pedro Meyer, The temptation of the angel, Magdalena Jalpetec, Oaxaca, 1991/1991.....	156
Figura 106. Pedro Meyer, The strolling saint, Nochistlan, Oaxaca, 1991/1992.	156
Figura 107. Pedro Meyer, Purification of the fish, Juchitán, Oaxaca, 1987/1993.	158
Figura 108. Pedro Meyer, negativos originais de <i>Purification of the fish</i> , 1987.....	158
Figura 109. Pedro Meyer, Virgil on the greased pole, Nochistlan, Oaxaca, 1991/1992.	159
Figura 110. Pedro Meyer, negativos originais de <i>Virgil on the greased pole</i> , 1991.	159
Figura 111. Pedro Meyer, negativos originais de <i>Live broadcast</i> , 1990.	160
Figura 112. Pedro Meyer, negativos originais de <i>The arrival of white man</i> , 1991.	160
Figura 113. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (série 9), 1995.....	163
Figura 114. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (página dupla 1), 1995.....	167
Figura 115. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (página dupla 2), 1995.....	168
Figura 116. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (página dupla 3), 1995.....	169
Figura 117. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (sequência de páginas), 1995.....	170
Figura 118. Pedro Meyer, do livro <i>Truths & fictions</i> (página dupla 4), 1995.....	170
Figura 119. Pedro Meyer, The storyteller, Magdalena Jalpetec, Oaxaca, 1991/1992.....	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
1. A HISTÓRIA PARTICULAR DA FOTOGRAFIA MEXICANA.....	26
1.1. O documentário como testemunho (engajado) da vida cotidiana.....	34
1.2. A fotografia artística como um outro modo de dar a ver o mundo	46
1.3. Pedro Meyer e as transformações do seu fotodocumentário	55
2. AS LINHAS DE FORÇA DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL.....	66
2.1. A referência e o testemunho permitido pela reapropriação fotográfica	67
2.2. O valor de registro ou de vestígio do real nas diferentes práticas fotográficas	80
2.3. A importância da série fotográfica, do projeto gráfico e do texto verbal.....	87
3. AS LINHAS DE FORÇA DA FOTOMONTAGEM	96
3.1. A fragmentação da imagem fotográfica e a mestiçagem formal	98
3.2. A supremacia da mensagem e sua derivação de uma imagem fotográfica	103
3.3. O invisível tornado visível e o desvelamento do real na fotografia	108
4. O FOTODOCUMENTÁRIO IMPURO DE <i>TRUTHS & FICTIONS</i>	115
4.1. Os Estados Unidos, a aura documental e os contrastes estadunidenses.....	119
4.2. O México, as suturas compositivas e uma realidade maravilhosa	146
4.3. O ensaio acelerado, o sequenciamento de imagens e os sentidos estendidos	166
BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
BIBLIOGRAFIA	175
Apêndice 1: biografia de Pedro Meyer	184
Apêndice 2: entrevista com Pedro Meyer (original)	193
Apêndice 3: entrevista com Pedro Meyer (tradução)	210

INTRODUÇÃO

Pedro Meyer (1935) é uma das figuras mais importantes da história da fotografia mexicana. Além de ser reconhecido pela sua atuação como agitador, crítico e professor, Meyer é aclamado pelo legado construído no campo do fotodocumentário desde a década de 1950. Do seu trabalho fotográfico, nos últimos anos, foi o projeto *Truths & fictions: a journey from documentary to digital photography*, produzido no começo da era da fotografia eletrônica e lançado em 1995 pela editora Aperture, em duas versões (impresa, no formato de um fotolivro, e digital, por meio de uma galeria *online*), que ganhou mais proeminência. O projeto foi considerado um marco divisor da obra do fotógrafo e, de uma forma geral, da fotografia local. Na verdade, mais que inaugurar qualquer coisa, as fotografias publicadas no livro e na galeria canalizaram algumas mudanças que vinham se processando nas imagens de Meyer e de outros fotógrafos que lhe eram contemporâneos. De fato, a partir do final da década de 1980, Meyer levou a cabo experimentos que determinaram uma transformação significativa no seu modo de representar a realidade, juntando-se a outros artistas que produziam fotografias que não se explicavam pelo *isso-foi* barthesiano¹, por muito tempo entendido como inerente à prática fotográfica documental. Nesse sentido, essas imagens se conformavam como criações que em parte desconsideravam a condição dos elementos do mundo, tomando-os como matéria-prima para produzir algo que, sob outra configuração, aludia aos universos retratados.

Em *Truths & fictions*, para pôr em prática esse modo de representação, Meyer adotou um método pouco usual ao fotodocumentário: aliar o registro fotográfico a manipulações digitais. Com isso, em termos procedimentais, a produção da obra de Meyer se aproximou mais da tradição da fotomontagem, da técnica de associação de fragmentos de fotografias com vistas a instaurar sentidos outros acerca do mundo. Foi dessa maneira que ele passou a visitar seus negativos, em muitos casos alterando, combinando e transformando-os de maneira a criar composições que se diferenciavam das capturas feitas durante o trabalho de campo, adicionando a elas dados distintos daqueles anteriormente extraídos da realidade e nela inexistentes. Dessa maneira, ao desapegar-se parcialmente do referente, recortando-o e

¹ O termo ‘isso-foi’, cunhado por Roland Barthes, demonstra a ideia de que a fotografia, por ter um referente que precisa ser necessariamente factual e posto diante da objetiva, define-se como prova da existência e da condição passada daquilo que é representado. “O que vejo [em uma foto] não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição [...], mas o real no estado passado: a um só tempo, o passado e o real” (BARTHES, 1998, p. 124).

reformulando-o na imagem, Meyer rompeu com uma marca dominante na fotografia documental, a fotografia direta.

Esse jogo executado nos bastidores não ficou aí restrito, se anunciando de maneira bastante evidente em boa parte das imagens. Em algumas fotografias, por não haver compatibilidades e ajustes perfeitos de tom, luz, escala ou perspectiva, as alterações realizadas foram tornadas perceptíveis até mesmo para um olhar não treinado (figura 1). Em outras imagens, as manipulações não eram escondidas sob um aspecto de ‘recorte do real’, mostrando personagens fantasmagóricos, arranjos inusitados e realidades tomadas pela estranheza (figura 2). Há também fotografias que foram acompanhadas da explanação dos procedimentos realizados (figura 3). Em todos esses casos², e mesmo nas imagens em que as manipulações eram sutis e podiam passar despercebidas, as intervenções digitais foram sinalizadas nas legendas: as imagens alteradas apareciam datadas duplamente, com a designação do ano em que a fotografia foi captada e do ano em que ela foi modificada. As poucas fotografias diretas publicadas como parte do projeto aparecem com uma única data, indicando sua procedência.



Figura 1. Pedro Meyer, Transparent women, 1986/1994.

² Esses dois primeiros exemplos foram retirados não do seu projeto de documentação, mas do prefácio do fotolivro, em que algumas imagens são apresentadas, antecipando em termos procedimentais e formais as marcas utilizadas no restante da obra. O terceiro exemplo, com os processos de montagem, foi extraído da seção *Digital Studio*, em que se reapresentam fotografias do livro acompanhadas da explicitação e da explicação das manipulações nelas realizadas.



Figura 2. Pedro Meyer, Visitation, 1980/1994.



Figura 3. Pedro Meyer, procedimientos de montagem de *The storyteller*, 1991/1992.

De tal maneira, ao evidenciar as intervenções realizadas para os espectadores, a obra parece solicitar que as fotografias sejam lidas como fruto do exercício inventivo do seu autor. De fato, salientando o caráter construído do seu trabalho, Meyer deixou claro que suas imagens só podiam se relacionar com a realidade social de modo indireto, pela reconstrução e reformulação de sentidos que eram constituídos pela própria fotografia e que a configuravam como comentários acerca do que é apresentado.

A ligação indireta com o real dado que funda e sobre a qual se sedimenta esse trabalho não pressupõe, ao contrário do que se pode supor, um afastamento da tradição do fotodocumentário. Isso era, aliás, o que alegava o fotógrafo. Meyer garantia que nenhuma das estratégias empregadas no projeto implicava na impossibilidade de aliá-lo ao documentário. Segundo ele, as diferenças técnicas e estéticas não interferiram no estatuto ético do seu trabalho, que, ao manter-se filiado às propostas de participação, denúncia e/ou representação da realidade, ainda poderia ser enquadrado como documentário fotográfico. O que mudou, dizia, foi apenas o modo como ele passou a entender e a cumprir o próprio gesto documental.

Nesse sentido, ele defendeu que representar a realidade através de fotografias não precisava se restringir à captura do instante decisivo em que a realidade supostamente já torna visível por si só a essência das coisas, mas pode se constituir como um exercício expressivo em que a reprodução do mundo concreto é sempre insuficiente³. Ele acreditava que era necessário, portanto, incluir na imagem sua ‘visão de mundo’ – mesmo que, para tal, fosse preciso inventar ou forjar as situações que retratava. Meyer reivindicava, pois, uma consciência documental segundo a qual o que importa é pôr em ordem e dar sentido à experiência do real (FONTCUBERTA, 1995), sem precisar necessariamente apresentá-lo em termos referenciais, como restituição espaço-temporal de um acontecimento.

Mas o fato de afirmar-se como fotodocumentarista não desfez o caráter polêmico da obra de Meyer. Se o fotógrafo precisava constantemente sair em defesa do caráter documental

³ Esse discurso de Meyer, reproduzido por Joan Fontcuberta no prefácio do livro, deixa transparecer o momento de autoafirmação que ele vivia: para justificar suas experimentações e sustenta-las como pertinentes ao campo do documentário, ele contrapunha e rebaixava tudo que era feito segundo outros termos. A ideia de que a fotografia se reduzia à reprodução do mundo, por exemplo, não era efetivamente defendida ou praticada dessa maneira, mas era convocada por ele como uma forma de desmerecer a prática da fotografia direta. Isso foi algo comum não apenas nas discussões teórico-conceituais de fotógrafos e críticos, mas também na produção fotográfica dos anos 1990. Nessa década, empolgados com as experiências associadas sobretudo aos avanços digitais, os fotógrafos enveredaram por um caminho em que opunham as imagens então criadas a uma vertente dita purista da fotografia – o que em muitos casos resultou em uma exploração extravagante e repleta de didatismo e em uma aversão a uma fotografia que nunca foi alegada tão pura quanto eles tentaram fazer crer em tal momento (ENTLER, 2011). Meyer parece ter caído nessa armadilha em muitos dos editoriais que escreveu para o *site ZoneZero* (alguns republicados no fotolivro *The real and the true*) e em algumas imagens em que investiu em uma estética que parecia se esforçar em demasia para se distanciar do que era ‘apenas fotografia’.

de tal produção, essa necessidade de repetida alegação já indicava algo importante sobre o trabalho por ele desenvolvido: nele, foram mobilizadas estratégias e recursos que desafiavam a própria tradição do fotodocumentário, a que declarava aliar-se. Na medida em suas fotografias distanciam-se de elementos tradicionalmente associados ao documentário, apontando-os como insuficientes, elas colocavam em questão a validade do modelo de representação mais comumente aceito nesse campo.

Ao promover a interpenetração entre fotodocumentário e fotomontagem, Meyer deu forma a um tipo de imagem em que a produção de asserções visuais sobre a realidade social não tomava como base apenas o estatuto de evidência das fotografias, mas explorava, além dele, o seu poder de tornar visíveis virtualidades senão imperceptíveis, como elementos estéticos que ajudaram a traduzir o mundo de acordo com uma maneira de enxergá-lo, somente a partir do qual as imagens puderam funcionar como representação. A referência, o isso-foi que se supunha explicar a prática documental, foi tomada, assim, como apenas uma dimensão que precisou ser complementada e só então efetivada pelo olhar do fotógrafo, considerando as lembranças, crenças, valores, interesses e demais imagens que povoavam o imaginário compartilhado pelo documentarista⁴.

No caso de *Truths & fictions*, tudo isso pode ser observado no modo como o fotógrafo estruturou o projeto. Partindo de uma missão documental, de apreender e representar dois universos socioculturais diferentes (o estadunidense e o mexicano), destacando-os especialmente em seus pontos de distanciamento, ele mesclou alguns registros diretos a montagens que, juntos, permitiram à obra estabelecer uma nova realidade, complementar à do mundo. Nas montagens, em especial, a proposta de referenciar a realidade social deixou de ser apreendida em sua forma mais direta e se realizou de maneira explicitamente construída,

⁴ Aqui são associados dois conceitos que, apesar de serem tomados de empréstimo de correntes de pensamento que não dialogam efetivamente entre si, parecem de alguma forma se completar: o virtual e o imaginário. Por virtual, concebe-se uma dimensão constitutiva do real que não tem concretização efetiva, mas é comportada de modo latente por toda entidade existente e age sobre ela como um nó problemático, isto é, como um conjunto de questões, tendências e forças que pede estabilização a partir da invenção de uma forma, da sua atualização (DELEUZE, 1988; LÉVY, 1996). Diz-se, então, que o virtual é “aquilo que não é dado, mas que, apesar de não dado, insiste como uma força sobre o que é dado (os ‘acontecimentos reais’, por exemplo) e sobre como o que é dado acaba sendo dado (o caminho de atualização das virtualidades de um determinado sistema aberto)” (REZENDE FILHO, 2005, p. 53). Por imaginário, de modo complementar, designa-se o conjunto de imagens e relações de imagens, em suas diferentes modalidades, que dá corpo ao capital pensado do homem, ou seja, configura-se com a soma ou o cruzamento de tudo aquilo que, ao ser experienciado pelos sujeitos, neles se enraíza sob a forma de uma estrutura ora racional ora irracional que passa a lhes servir de base para o exercício do pensamento e, inclusive, do poder criador (DURAND, 1997). Nesse sentido, o imaginário pode ser entendido como um dos nós do campo de forças que permite à fotografia dar forma a virtualidades que agem sobre o real dado, conforme percebido pelo seu produtor e, então, materializado em opções estético-formais que o permitem ultrapassar o que há de concreto no mundo.

indireta. A força do olhar do fotógrafo, a recorrência ao imaginário e a atualização de virtualidades, nesse sentido, se dão no momento de tomada tanto quanto após, na montagem. Com isso, ele estabeleceu realidades paralelas (contrastivas, insólitas ou irônicas, no caso dos Estados Unidos, e oníricas, fantasiosas ou sobrenaturais, no caso do México) que oferecem traduções de suas impressões e conhecimentos sobre cada um desses países.

Mas, além disso, ao não se limitar ao registro, entendendo-o como insuficiente em diversos momentos, Meyer apontou a (in)aptidão de a fotografia, em seu modo direto, referenciar a complexidade de tudo que ele apreendeu de sua vivência no mundo. Ao reinventar a realidade na imagem, o fotógrafo também reinventou a realidade da imagem: questionando a própria tradição a que afirmava se aliar, ele perverteu-a estruturalmente, colaborando para a sua reelaboração. A fotografia documental, tal como compreendida por certa episteme vigente, foi, portanto, questionada e reelaborada por esse projeto. *Meyer vs. the death of photography* (figura 4), imagem que encerra o livro, disposta em sua contracapa, resume esse entendimento: nela, Meyer aparece ao lado do esqueleto da fotografia, que ganha vida pelo poder da criação digital que ele lhe confere (KAPLAN, 2006).



Figura 4. Pedro Meyer, Meyer vs. the death of photography, 1991/1994.

Partindo da reflexão sugerida pelo próprio Meyer, a presente pesquisa procura avaliar o modo como o projeto se integra ao campo da fotografia, particularmente da fotografia documental, mas remodelando-o em diversos aspectos. Se a forma como as imagens de Meyer foram constituídas, apresentadas e interpretadas permitiu deslocar e subverter o juízo tradicional acerca da fotografia e do fotodocumentário, pretende-se investigar como esse movimento se deu. Para isso, duas estratégias metodológicas foram adotadas: a revisão bibliográfica, com o objetivo de discutir e aprofundar o entendimento dos pontos principais das teorias e dos conceitos sobre os quais o trabalho está sedimentado; e a pesquisa direta, com a análise do *corpus* constituído das fotografias publicadas no livro *Truths & fictions*⁵ (MEYER, 1995a), a fim de testar os contornos teórico-conceituais demarcados.

A tese foi, então, estruturada da seguinte maneira: nos três primeiros capítulos, a pesquisa bibliográfica foi organizada em uma abordagem histórico-teórico-conceitual. No primeiro capítulo, designadamente, é traçada uma história da fotografia mexicana, de modo a situar o trabalho de Meyer no contexto específico em que ele emergiu. Esboça-se, assim, uma história particular⁶ no seio do qual sua obra foi gestada e com a qual estabeleceu um diálogo.

⁵ A escolha de compor o *corpus* deste trabalho apenas com o livro *Truths & fictions* se deu norteadas pelo fato de que a galeria *online* foi criada como um equivalente da versão impressa. Embora haja diferenças na ordem de apresentação das imagens e nos textos que as acompanham, acredita-se que elas não sejam tão significativas a ponto de mudarem o sentido evocado pelo conjunto. Opta-se, assim, por analisar o projeto em seu suporte mais tradicional, a fim de investigar como ele se aproxima ou se distancia do modo clássico ou moderno de documentação – normalmente também disponibilizado na forma de fotolivros. Além disso, a preferência por esse livro, entre todos aqueles lançados pelo artista, é justificada pelas seguintes razões: a) trata-se do primeiro fotolivro em que Meyer apresenta as mudanças técnicas e estéticas anteriormente mencionadas; b) embora, nos anos posteriores, ele tenha lançado dois livros nessa mesma linha, esses projetos apresentam preocupações para além de uma missão documental. Em *Truths & fictions* (MEYER, 1995a), o fotógrafo efetivamente delinea a proposta de dar conta de uma dada realidade, na medida em que todas as imagens aí apresentadas se dispõem a dar sentido às realidades socioculturais de um lado e outro da fronteira Estados Unidos-México. Em *The real and the true* (Idem, 2006), por sua vez, Meyer parece mais concentrado em fundamentar conceitualmente o seu trabalho, causa pela qual as imagens (muitas já publicadas no livro anterior) dividem espaço em igualdade com artigos seus e de outros autores, quase todos discorrendo sobre a natureza da fotografia digital e a possibilidade de compatibilizá-la com o fotodocumentário. Sendo assim, as fotografias parecem apenas exemplificar as questões então discutidas, mas sem uma proposta documental específica. Em *Herejias* (Idem, 2008), o objetivo central é fazer uma retrospectiva da obra do artista, reunindo diferentes projetos documentais e não-documentais, que são postos indefinidamente.

⁶ A palavra ‘particular’, empregada não por acaso, tem dupla função. Em primeiro lugar, faz referência à singularidade do desenrolar das práticas fotográficas no México: a história da fotografia mexicana, embora siga um ‘roteiro’ compartilhado por muitos países, tem algumas particularidades que precisam ser observadas. Em segundo porque a história aqui montada atende a um objetivo pontual, individualizada para dar conta de construir o pano de fundo que interessa para a análise da obra de Pedro Meyer – recorte feito em um panorama muito mais amplo e que, portanto, tem um motivador que o delinea de uma determinada maneira (e não de outras tantas possíveis). Assim, a fotografia local não se resumiu ao que se aborda. Mesmo o que foi tratado ganhou ênfase a depender do objetivo primordialmente estabelecido. Um compêndio da história da fotografia mexicana, feito segundo outros parâmetros, não poderia passar tão rapidamente, por exemplo, pelo trabalho de

Feito esse percurso, nos capítulos dois e três, são discutidos mais detalhadamente os campos associados ao projeto de Meyer, até então apenas superficialmente abordados em termos conceituais. Nesses capítulos, as tradições do fotodocumentário e da fotomontagem são examinadas não no intuito de buscar para elas definições capazes de lhes demarcar essências, mas, ao contrário, para precisar suas diferentes tendências como objetificações possíveis da fotografia, entendendo cada uma delas a partir de seu percurso peculiar⁷. Assim, em sua pluralidade, o fotodocumentário e a fotomontagem são analisados com base em alguns elementos que parecem em alguma medida perpassar a heterogeneidade desses campos, como linhas de força, ao mesmo tempo em que são atravessados por elementos que delas escapam, como linhas de fuga.

Ao procurar pelas linhas de força e de fuga que compõem o fotodocumentário e a fotomontagem, é possível analisar de que modo o trabalho de Meyer se aproximou ou se afastou dessas tradições. Nos dois casos, o importante é perceber como tais subsídios se imbricaram em prol da instauração de sentidos levada a cabo pelas fotografias, da sua produção à sua recepção. Busca-se, assim, no capítulo quatro, analisar o fotolivro *Truths & fictions* por meio dessas balizas de maneira a entender como as imagens de Meyer foram constituídas e apresentadas e como podem, pois, ser interpretadas. Os princípios estruturadores de cada campo foram, então, misturados na obra, fundidos em operações singulares que guiaram a produção de sentido das imagens, individualmente e enquanto conjunto. Aquilo que o fotógrafo expressou sobre seus objetos de documentação (ou seja, sobre os Estados Unidos e o México) e a forma como, nesse processo, ele atestou algo sobre o próprio documentário interessam nesse exame. É isso que, afinal, permite identificar o modo como o trabalho de Meyer alargou os limites da fotografia documental. Conclui-se, então, que, como na alegoria proposta em *Meyer vs. the death of photography* (figura 4), o documentário fotográfico é hoje, para ele, um esqueleto reanimado, revivido.

fotógrafos como Agustín Victor Casasola, mais notório fotógrafo da revolução mexicana de 1910, Emilio Amero, precursor da fotografia experimental no país, ou Manuel Álvarez Bravo, maior nome da fotografia local.

⁷ Essa ideia é defendida por Silvio Da-Rin para o documentário cinematográfico: para ele, o cinema documental não é depositário de uma essência e só pode ser concebido quando se assume que nele coexistem tendências que não se constituem como um único e mesmo objeto, mas como diferentes objetificações do documentário (DARIN, 2008). Isso se aplica, igualmente, ao caso do fotodocumentário e da fotomontagem.

1. A HISTÓRIA PARTICULAR DA FOTOGRAFIA MEXICANA

O desejo de reter imagens da realidade realizado pela fotografia antecedeu a invenção propriamente dita dessa técnica. Na história mexicana, por exemplo, o texto considerado pioneiro dos ensaios dessa área data de 1675. Trata-se de um artigo assinado pelo padre, médico e matemático Luis B Herrera Tanco, no qual, no intuito de explicar as aparições guadalupanas ocorridas no século anterior⁸, ele fundamentou o milagre da inscrição da imagem da Virgem em um tecido argumentando que a santa teria sido capaz de nele reproduzir-se utilizando certas propriedades comuns à luz. “El mecanismo que propone B Herrera Tanco contiene los gérmenes de lo que sería, dos siglos más tarde, una nueva técnica: el procedimiento ‘para imprimir la naturaleza a partir de ella misma’”⁹ (DEBROISE, 2005, p. 33). Assim como ele, inúmeros outros estudiosos de diferentes lugares do mundo voltaram suas atenções para essa possibilidade.

No entanto, foi somente no final do século XVIII que essas investigações puderam concretizar-se em uma série de experiências laboratoriais (FABRIS, 2008), sobretudo do campo da física e da química, que visavam produzir cientificamente aquilo que já se assumia no âmbito do sobrenatural. Diversos inventores (a exemplo dos ingleses John Herschel e William Henry Fox Talbot, dos franceses Hyppolite Bayard e Joseph Nicéphore Niépce, do também francês radicado no Brasil Hercules Florence e dos mexicanos Enrique Martínez e José Manuel Herrera) avançaram nesse sentido, conseguindo, com maior ou menor êxito, formar e fixar imagens através de processos distintos. As descobertas múltiplas da fotografia realizadas por esses e outros indivíduos selaram essa etapa prévia e marcaram o início do aprimoramento e da propagação da nova tecnologia.

O daguerreotipo, inventado pelo francês Loius Jacques Daguerre, em 1839, teve papel fundamental nesse período. No México, a caixa daguerriana foi introduzida no mesmo ano por Jean François Préliier (1815-1900), um empresário francês que desembarcou no país com

⁸ Acredita-se que, em 1531, Nossa Senhora de Guadalupe apareceu a um índio da tribo Nahuatl, Juan Diego Cuauhtlatoatzin, em Tepeyac, na Cidade do México. Na ocasião, a santa teria solicitado que ele levasse à corte episcopal o pedido de construção de um templo católico. Diante da incredulidade de todos diante dos relatos de Juan Diego, na quarta e última aparição, a Virgem de Guadalupe supostamente imprimiu sua própria imagem em um tecido feito a partir da palma do agave, para que fosse usado por ele como prova. Esse tecido, que deveria se decompor em vinte anos, encontra-se até hoje intacto, sem sinais de deterioração, no Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, na capital mexicana.

⁹ “O mecanismo que propõe B Herrera Tanco contém os germes do que seria, dois séculos depois, uma nova técnica: o processo ‘para imprimir a natureza a partir dela mesma’” (tradução livre).

duas dessas máquinas. Para promover a técnica, Prélier organizou apresentações públicas no porto de Veracruz e no Zócalo, na Cidade do México (HERNANDÉZ, 1989). Diversos estrangeiros seguiram-se a ele, aportando em diferentes regiões mexicanas com a finalidade de disseminar a fotografia e aproveitar-se do promissor mercado consumidor que se abria localmente. E não só isso: eles valiam-se ainda dos consumidores de imagens que, permanecendo em seus países de origem, queriam ver como era e o que acontecia do outro lado do mundo.

Por conta disso, em boa medida, assim como aconteceu em outras nações americanas, a fotografia mexicana teve seu início vinculado à prática de europeus que, desde o século XIX, cruzavam o Atlântico, interessados em registrar realidades distantes da sua (DEBROISE, 2005). O propósito primordial desses fotógrafos era, então, mostrar paisagens e personagens que não eram encontrados em seus países, dando a ver aspectos geográficos e/ou socioculturais de outras terras e povos¹⁰. Paisagens intocadas, monumentos e ruínas pré-hispânicos, cenas rurais e figuras indígenas com seus costumes e trajes típicos, contrastando com o universo progressista e branco do europeu, converteram-se nos temas preferidos da maior parte das fotografias realizadas nessa época. Essas temáticas conformaram dois gêneros que foram particularmente importantes em tal contexto: a paisagem e o retrato.

A fotografia de paisagem, no México, teve seus primeiros representantes nas missões de reconhecimento ligadas à política de expansão de seu vizinho do norte. Patrocinados por órgãos governamentais estadunidenses, diversos fotógrafos chegaram ao país para fazer imagens que tinham como objetivo o mapeamento e a descrição topográfica dos territórios, a fim de viabilizar o estudo das possibilidades de intervenção, sobretudo a construção de redes ferroviárias (Ibidem). Nesse sentido, o registro direto das diferentes regiões mexicanas converteu-se na essência dos trabalhos fotográficos de paisagem realizados por Carleton Watkins (1829-1916), Timothy O'Sullivan (1840-1882), William Henry Jackson (1843-1942), entre outros.

Paralelamente, outra vertente da fotografia de paisagem, de interesse mais turístico, se desenvolvia. Uma atenção especial, nesse âmbito, foi dada às fotografias de monumentos pré-hispânicos em meio a paisagens virgens. Em 1841, o inglês Frederick Catherwood (1799-1854) e o americano John Lloyd Stephens (1805-1852) visitaram as ruínas maias de Yucatán,

¹⁰ Apesar de concentrar-se na representação de outras terras e povos, esses fotógrafos não os miravam em busca de seus aspectos desconhecidos. Na verdade, a maior parte de tais imagens retratava lugares e personagens com os quais o olhar ocidental já estava acostumado, amplamente representados em narrativas verbais e em gravuras e, por isso mesmo, existentes no imaginário dos estrangeiros (FABRIS, 2008).

fotografando-as para posteriormente publicar suas imagens em dois livros, *Incidents of travel in Yucatán* e *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatán*. A partir de 1857, o francês Claude-Joseph Désiré Charnay (1828-1915) lançou-se em empreitada semelhante. Dela, surgiram os álbuns *Le Mexique, souvenirs et impressions de voyage, Cités et ruines américaines* e *Les anciennes villes du Nouveau Monde*, veiculados entre as décadas de 1860 e 1880. Esse tipo de relato visual de viagens tornou-se bastante popular na Europa, pelas causas explicitadas em um artigo veiculado no período, citado por Helmut Gernsheim:

Sentados cerca del fuego de nuestro hogar, tenemos la ventaja de que podemos examinarlas [las otras naciones] sin tener que exponernos a la fatiga, las privaciones y los riegos que corren los valientes y emprendedores artistas que, para nuestra instrucción y complacencia, han atravesado tierras e mares, cruzados ríos y valles, escalado rocas y montañas, siempre con su pesado y voluminoso equipo fotográfico a cuestras¹¹ (Cf. GERNSEIM, 1966, p. 98).

Entretanto, para além do mero mapeamento ou da curiosidade turística que serviam aos estrangeiros, internamente essas fotografias acabaram por contribuir para uma tomada de consciência territorial e para uma percepção das especificidades do espaço geográfico mexicano. Posteriormente, tais imagens ganhavam dimensões ideológicas, transformando-se em motivo de orgulho nacional, em uma forma de nacionalismo que demarcava as vistas mexicanas como estandartes da riqueza do país (DEBROISE, 2005). Os cartões postais, que se difundiram na virada do século, assinalaram esse novo modo de enxergar a paisagem local, na medida em que deram forma a visões paradisíacas e sublimes de diversos sítios mexicanos. Hugo Brehme (1882-1954), fotógrafo alemão que chegou ao México em 1910, exerceu grande influência nessa nova conformação da fotografia de paisagem.

As imagens de Brehme (figura 5) sustentavam uma visão romântica, bucólica e edênica da nação, como resultado de um juízo anteriormente alimentado por narrativas verbais e gravuras. Sua ênfase nos cenários desolados com grandes montanhas cobertas de neves e vulcões em atividade tinha por fim abalizar e exaltar as qualidades entendidas como constitutivas do país e, assim, servir à divulgação do ‘verdadeiro México’: o *México Pintoresco* – nome dado ao livro que Brehme publicou em 1923. Esse mesmo caráter pitoresco pode ser constatado em imagens de outros fotógrafos que cultuaram a paisagem

¹¹ “Sentados próximos à lareira de nosso lar, temos a vantagem de podermos examiná-las [as outras nações] sem ter que nos expor ao cansaço, às privações e aos riscos que correm os valentes e empreendedores artistas que, para nossa instrução e complacência, atravessaram terras e mares, cruzaram rios e vales, escalaram rochas e montanhas, sempre com seu pesado equipamento fotográfico nas costas” (tradução livre).

local, como o russo George Hoyningen-Huene (1900-1968) e o estadunidense Eliot Porter (1901-1990); além de ter marcado o tom de atuação da Asociación Fotográfica de Profesionales y Aficionados, fundada em 1904, da revista Foto, de 1930, e do Club Fotográfico de México, de 1949 (DEBROISE, 2005).



Figura 5. Hugo Brehme, Popocatepetl, 1925.

A fotografia de retrato constituiu outro capítulo igualmente significativo da primeira fase da fotografia mexicana. A proliferação de estúdios fotográficos no país foi a maior prova disso. Entre 1864 e 1867, somente da Cidade do México, foram inaugurados mais de vinte deles. Esses estúdios funcionaram, primeiramente, para atender aos membros da aristocracia e da alta burguesia, mas aos poucos foram se popularizando entre outros estratos da sociedade a ponto de um periódico local afirmar que “el arte de la fotografía se ha vuelto en nuestros días de una aplicación tan general que las familias tienen a su fotógrafo, de la misma manera con que cuentan con su abogado o con su médico”¹² (LE TRAIT D’UNION, 1872, apud DEBROISE, 2005, p. 37). Desse modo, paulatinamente, um capital iconográfico foi sendo construído pelos cidadãos mexicanos, que colecionavam fotografias de seus entes queridos, dos governantes da nação e de outros heróis do povo – a exemplo de um chefe indígena que

¹² “Em nossos dias, a arte da fotografia se tornou de aplicação tão geral que as famílias contam com seu fotógrafo, da mesma maneira que com seu advogado ou médico” (tradução livre).

ganhou notoriedade por ter sido captado pelas lentes de um dos retratistas mais importantes dessa época, o mexicano Romualdo García (1852-1930).

Os estúdios também foram responsáveis pela produção de imagens que faziam dos tipos locais modelos de cartões de visitas para serem vendidos a viajantes e outros estrangeiros, como forma de recordação ou de informação sobre o Novo Mundo (figura 6). Nessas fotografias dos tipos populares, inauguradas no país em 1865 pelo francês François Aubert (1829-1906), figuras consideradas tipicamente mexicanas, sobretudo trabalhadores ligados a tradições pré-hispânicas, como vendedores de *tortillas*, *cesteros*, *triperos* e *pulqueros*, eram registradas segundo um tratamento que respondia à curiosidade nutrida em relação a elas (DEBROISE, 2005). Assim como no caso das fotografias de paisagem que atendiam a fins turísticos, esses retratos de tipos não eram considerados novidades, posto que, antes deles, narrativas verbais e gravuras já conformavam visões imaginárias sobre essas personagens. Mas, em tal momento, a existência da representação fotográfica desses indivíduos, com seus costumes e trajes típicos, conferiu um maior valor de realidade a essas visões prévias, tornando-as disponíveis também através de uma técnica que era propagandeada como ‘o lápis da [própria] natureza’¹³.

Contudo, longe de serem representações fiéis, essas fotografias estavam mais vinculadas a fantasias relacionadas ao exotismo que à realidade concreta dos sujeitos retratados (NARANJO, 2005). A artificialidade do olhar empreendido nessas imagens apenas reproduzia idealizações anteriores sobre esses sujeitos, codificando estereótipos visuais com traços folclóricos. Ainda assim, pela notoriedade que esses tipos ganharam, eles passaram a figurar no imaginário dos próprios mexicanos, influenciando-os na produção de novas imagens. Dez anos mais tarde, uma iniciativa similar à de Aubert foi levada a cabo por Antiocho Cruces (1830-1910) e Luis Campa (1835-1887), famosa dupla de fotógrafos mexicanos que contratava modelos para reencenar essas personagens em elaborados cenários.

¹³ Esse termo apareceu pela primeira vez em um livro de Henry William Fox Talbot, publicado em seis volumes entre 1844 e 1846. Em *The pencil of nature*, Talbot exaltava a veracidade e o realismo da fotografia como dois dos grandes trunfos da nova técnica, só possíveis porque ela era realizada ‘sem nenhuma ajuda da mão do homem’. Essa ideia foi bastante difundida nos primeiros anos da fotografia, que era então entendida como uma representação mais exata da realidade. Não à toa, em 1850, um jornal mexicano foi batizado de *El Daguerrotipo*, como sinônimo de imparcialidade e credibilidade (FONTCUBERTA, 2007).



Figura 6. François Aubert, Anciana mexicana cargando leña, 1865.



Figura 7. Antiocho Cruces e Luis Campa, El tlachiquero, 1876.

Na verdade, não foi apenas nas décadas de 1860 e 1870 que a influência dos tipos populares se deu. A busca tanto por paisagens como por personagens tidos como essencialmente mexicanos promovida por essas fotografias, sempre influenciada pelo romantismo de estrangeiros impressionados com uma realidade distinta da sua, fez eco em boa parte do desenrolar da fotografia mexicana, sobretudo do fotodocumentário. A ânsia de capturar uma suposta alma nacional e a eleição dos índios como raiz identitária de toda a cultura mexicana foram compartilhadas em outros momentos da produção local, estando até hoje presentes no trabalho de muitos fotógrafos locais. Formou-se, assim, tanto a partir da obra de estrangeiros quanto dos artistas nacionais, uma tradição ruralista e indigenista¹⁴. A predominância dessas duas vertentes temáticas chegou a gerar uma ditadura de temas, a que o pintor José Luís Cuevas, em 1958, chamou de ‘cortina del nopal’¹⁵ (MORALES, 2005).

Mas, mais do que isso, foram nos próprios códigos adotados pela fotografia mexicana que a influência exercida pelas imagens realizadas por aqueles primeiros fotógrafos estrangeiros se fez sentir. “A diferencia de lo que sucedería en otros países, en México, nación siempre al borde de la civilización que desarrolló una extraña noción de ‘exotismo’, los códigos de los viajeros extranjeros se volvieron instrumentos de definición propios”¹⁶ (DEBROISE, 2005, p. 177). Assim, os traços do que os primeiros estrangeiros entendiam como do ‘outro’, ou seja, aqueles que fugiam de seus padrões culturais, conformaram o modo como os mexicanos viam a si mesmos e, com isso, como se representavam, igualmente destacando-se como exóticos ou fora de lugar. Nesse sentido, mesmo a fotografia produzida pelos mexicanos perpetuou os clichês estabelecidos pela mirada estrangeira, carregada de exotismo¹⁷. Em muitas imagens, o que transpareceu foi uma busca por elementos rurais e indígenas que se conformassem a um imaginário pré-determinado, capaz de satisfazer e

¹⁴ O ruralismo e o indigenismo perpassam outros campos da produção cultural mexicana, em especial a pintura e a literatura.

¹⁵ O nopal, um tipo de cacto muito comum em todo o território mexicano, é um dos símbolos mais significativos do país, figurando, inclusive, na bandeira nacional.

¹⁶ “Ao contrário do que se sucederia em outros países, no México, nação sempre à margem da civilização que desenrolaria uma estranha noção de ‘exotismo’, os códigos dos viajantes estrangeiros se transformariam em instrumentos de definição próprios” (tradução livre).

¹⁷ Segundo Olivier Debrouse, a marca do exotismo pode ser observada na maioria das obras de Luis Márquez (1899-1979), Berenice Kolko (1904-1970), Doris Heydn (1905-2005), Donald Cordry (1907-1978), Ursula Bernath (1915-2011) e Ruth Lechuga (1920-2004) e em alguns trabalhos de Agustín Jiménez (1901-1974), Mariana Yampolsky (1925-2002), Graciela Iturbide (1942), Rafael Doniz (1948), Pablo Ortiz Monasterio (1952), Flor Garduño (1957) e Pedro Meyer (DEBROISE, 2005).

reforçar as expectativas do ‘outro exótico’ costumeiramente associadas ao México no exterior (FOX, 1993; CASTRO, 1998; DEBOISE, 2005; MRAZ, 2009, et alia).



Figura 8. Graciela Iturbide, Juchitán de las mujeres, 1979.



Figura 9. Flor Garduño, Guardian del camposanto, 1990.

Por causa disso, a recorrência aos temas ruralistas e indigenistas era abalizada por um contrassenso: seu pretensão nacionalismo estava infiltrado por um tratamento estrangeirista, ou seja, por um modo de codificar o México efetivamente alheio à cultura a que se referiam. Além de evidenciar a submissão e o condicionamento a modelos de fotografar europeus e estadunidenses anteriormente firmados, esse tratamento revelava a existência de um conflito interno, já que o México retratado por tais fotógrafos também lhes era desconhecido. Ainda que privilegiassem as dimensões ruralistas e indígenas do seu país, os fotógrafos não viviam tal realidade: o ruralismo fotográfico era realizado a partir de uma perspectiva urbana e o indigenismo, de uma perspectiva não indígena. A alteridade experimentada pelo estrangeiro era, então, igualmente sentida pelos fotógrafos locais, que enxergavam e representavam a sua terra e o seu povo na condição de ‘outro’.

Esse problema ainda era agravado pelo fato de que as representações evocadas nessas imagens raramente se firmavam na realidade concreta do país, mas se baseavam, antes de qualquer coisa, na imaginação de um passado pré-hispânico inacessível que de certo modo resgatavam. Assim, ao invés de retratar a paisagem em constante mudança ou os povos com costumes e tradições que se miscigenavam, essas fotografias ruralistas e indigenistas se referiam a um paraíso perdido povoado por seres puros que aí viviam como bons selvagens – uma concepção idealizada e mitificada do passado, que só poderia pertencer ao que Graciela Iturbide chamava de “ese tiempo de México, poético, como de ensueño”¹⁸ (apud FOX, 1993, p. 16) e que, portanto, só poderia resultar em um tratamento estático, ahistórico e arquetípico, como é possível perceber no registro teatral que ela fez de matronas de Juchitán (figura 8) ou que Flor Garduño fez de um indígena mascarado diante do cemitério (figura 9).

1.1. O documentário como testemunho (engajado) da vida cotidiana

Ainda que tivessem um ar fantasioso, muitas dessas imagens que nasciam desse modo de fazer fotografia desgarrado da realidade buscavam dar testemunho de uma forma de vida percebida como em vias de desaparecimento (FOX, 1993). Foi justamente a partir dessa pretensão que um gênero fotográfico especificamente documental foi delineado. De fato, desde os primórdios da fotografia no México, houve fotógrafos que, ao centrarem suas produções para além das paisagens e dos retratos, estavam mais interessados em fazer registros do cotidiano

¹⁸ “Esse tempo de México, poético, como de um sonho” (tradução livre).

do país, como testemunho do seu próprio tempo. O francês Théodore Tiffereau (1819-1875) foi, provavelmente, o primeiro deles. Entre 1842 e 1847, Tiffereau percorreu os estados de Tamaulipas, San Luís Potosí, Jalisco, Michoacán e Colima, driblando as limitações técnicas da época para fazer imagens que fugiam das tendências até então habituais. O documentário *avant la lettre*¹⁹ que ele fez incluía daguerreotipos de mineradores extraindo prata e de famílias cozinhando em frente a suas casas de palha (GERNSHEIM, 1966).

Apesar de outras fotografias semelhantes terem sido realizadas nos anos seguintes, foi a partir de 1910 que esse tipo de produção ganhou força. Com a eclosão da Revolução Mexicana, diversos fotógrafos abandonaram as paisagens bucólicas e os tipos forjados em estúdio para registrar o conflito armado que havia se instaurado no país. Estima-se que mais de cem fotógrafos mexicanos e estrangeiros tenham se dedicado à cobertura dos acontecimentos, com o intuito de produzir imagens de cunho jornalístico (VANDERWOOKE e SAMPONARO, 1988). Esses fotógrafos não se limitavam às batalhas propriamente ditas, mas fotografavam a partir de diferentes enfoques. Imagens de sujeitos ordinários que vivenciavam e se engajavam no novo momento sociopolítico do país começaram a se multiplicar e dar cara a um México diferente daquele paisagístico, rural ou indígena (figuras 10 e 11).

A atuação do fotógrafo Agustín Víctor Casasola (1874-1938) foi particularmente importante nesse processo. Em 1911, Casasola fundou a Agencia Fotográfica Mexicana (que em seguida passou a se chamar Agencia Mexicana de Información Fotográfica), primeira cooperativa voltada para o fotojornalismo. Nela, trabalharam Manuel Ramos (1874-1945), José María Lupercio (1870-1929), Gerónimo Hernandez (1882-1968), Abraham Lupercio Muñoz (1888-1928), entre outros tantos que produziram imagens significativas da revolução. Alguns anos depois, muitas dessas fotografias foram compiladas por Casasola e seus filhos em cinco fascículos de uma enciclopédia ilustrada intitulada de *Álbum histórico gráfico* e posteriormente deram corpo ao Archivo Casasola – um acervo com meio milhão de imagens documentais feitas por diversos fotógrafos entre 1900 e 1970.

¹⁹ Embora as imagens que tinham um compromisso com a representação da realidade e com a produção de conhecimentos acerca do mundo existissem desde os primórdios da fotografia, considera-se que o focumentário, enquanto tradição específica, só se configurou na década de 1930. Essa questão é melhor tratada no capítulo seguinte.



Figura 10. Gerónimo Hernández, Soldaderas en estribo de tren, 1912.



Figura 11. Agustín Víctor Casasola, El grito, 1916.

Nas décadas seguintes, a fotógrafa italiana Tina Modotti (1896-1942) deu um passo adiante na consolidação da fotografia documental mexicana. Discípula do estadunidense Edward Weston (1886-1958), com o qual desembarcou no país, Modotti foi uma das grandes patronas dos preceitos da *straight photography*²⁰: para ela, a fotografia deveria sempre reverenciar o que entendia ser as características inerentes ao meio, como o respeito ao real e o tempo tornado presente. Nesse sentido, ela defendia que o fazer fotográfico precisava se firmar como a abertura de uma janela para o mundo, na qual a limpeza formal (isto é, uma poética exclusivamente baseada nas ‘qualidades fotográficas’, sem truques nem manipulações) garantisse seu compromisso com o real (MODOTTI, 1929). Modotti entendia a reprodução da realidade como o objetivo primordial da imagem fotográfica. “La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la camera, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones”²¹, argumentava (Ibidem, p. 196).

Esse pensamento da fotógrafa, já delineado antes mesmo do seu ingresso no país, tomou novas dimensões nesse momento. Chegando ao México em 1923, em plena efervescência cultural pós-revolucionária, ela não demorou a adotar os ideais nacionalistas e socialistas constitutivos do cenário artístico local²². Motivada por essa veia ideológica, ela viu na reprodução da realidade permitida pela fotografia uma forma de dar visibilidade aos conflitos locais e, para isso, focou sua produção fotográfica na própria realidade histórica, sobretudo na dos indivíduos das classes mais baixas e marginalizadas. A objetividade fotográfica e o compromisso com o real então defendidos vinham ao encontro dos seus anseios revolucionários. A maneira como ela captou o povo, retratando-o em uma posição desfavorecida mas sempre assumida com energia e resistência (figuras 12 e 13), dão mostras

²⁰ O conceito de *straight photography* (em tradução livre: fotografia direta ou fotografia pura) remete ao ideal de uma ‘fotografia fotográfica’, isto é, de uma produção que não se apropriasse das pautas formais de outras artes, como fazia o pictorialismo, mas que tomasse as propriedades inerentes e específicas ao meio fotográfico como únicos recursos possíveis de sua exploração. Historicamente, essa vertente surgiu na década de 1910, nos Estados Unidos, com os trabalhos de Alfred Stieglitz (1864-1946), Paul Strand (1890-1976) e Edward Weston.

²¹ “A fotografia, pelo fato de que só pode ser produzida no presente e baseando-se no que objetivamente existe diante da câmera, se impõe como meio mais satisfatório para representar a vida objetiva em todas as suas manifestações” (tradução livre).

²² No campo das artes, o movimento que melhor representou o nacionalismo revolucionário vigente no começo do século XX foi o muralismo. José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974), com suas pinturas que intencionavam servir como instrumento de luta contra a opressão capitalista e a favor da divulgação dos valores socialistas, são os grandes expoentes dessa produção. O contato que Modotti estabeleceu com eles, sobretudo com Orozco e Rivera, de quem era amiga e para os quais trabalhou fotografando algumas obras, foi decisivo para sua trajetória (GARCÍA, 1976; MÉNDEZ, 2008, et alia).

disso. Em especial, merecem destaque os simbolismos que ela construiu a partir dessa abordagem, sobretudo ao retratar as ferramentas de trabalho e as mãos calejadas dos operários como uma forma de remeter às tarefas braçais como elementos para a luta social – algo posteriormente retomado por diversos fotógrafos documentais como dois dos principais tropos da fotografia mexicana.



Figura 12. Tina Modotti, Manos del campesino, 1925.



Figura 13. Tina Modotti, Man hey, 1927.

A exemplo de Modotti, outros fotógrafos desse período, como Enrique Díaz (1894-1964), Manuel Montes de Oca (1905-1980), Juan Guzmán (1911-1982) e os irmãos Paco (1911-1949), Julio (1917) e Cándido Mayo (1922-1984), tiveram suas produções marcadas por um tipo de fotografia ideologicamente engajada no combate às injustiças, às desigualdades e às violências sociais. Nas gerações seguintes, outros nomes também se destacaram nesse sentido. Nacho López (1923-1986), Héctor García (1923-2012), José Luís Neyra (1930), Rodrigo Moya (1934), Enrique Bostelmann (1939-2003), Yolanda Andrade (1950), Pedro Valtierra (1955) e Marco Antonio Cruz (1957) foram alguns dos fotógrafos que miraram a realidade empobrecida ou marginalizada do país por meio de imagens que visavam funcionar como instrumentos para fazer ver e, de tal maneira, conscientizar sobre os problemas sociais do país (figuras 14 a 16).



Figura 14. Héctor García, Niño en el vientre de concreto, 1952.

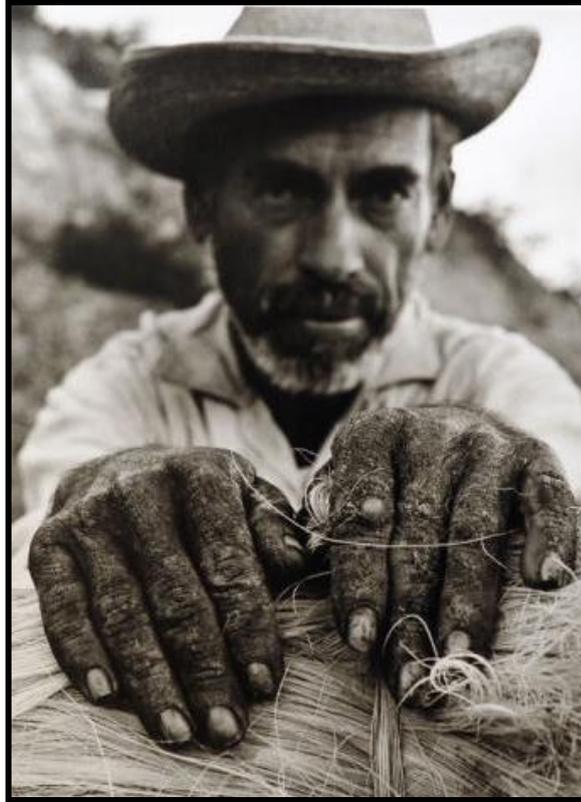


Figura 15. Rodrigo Moya, La vida no es bella, 1964.



Figura 16. José Luis Neyra, La teleraña, 1979.

Essa tendência foi intensificada quando, em 1977, alguns importantes nomes da fotografia mexicana fundaram o Consejo Mexicano de Fotografía (CMF). Juntos, esses agitadores da cena local buscaram o fortalecimento e a difusão da produção latinoamericana. Com esse objetivo em vista, o conselho buscou delinear a especificidade da fotografia latina a partir de um tipo de fotodocumentário centrado no imperativo da revelação da dura realidade de sua terra²³. 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. Nesse sentido, as fotografias eram utilizadas como ferramenta para revelar um México e, de maneira mais ampla, uma América Latina miseráveis; deles 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)”²⁴ (CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA, 1978, p. 7).

A história desse momento da fotografia mexicana confunde-se bastante com a atuação de Pedro Meyer. Em 1975, já sendo reconhecido internamente como um dos principais fotógrafos do México, ele 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, nuestra cultura, nuestros autores”²⁵, relatou em entrevista (apêndice 2). Sintomático disso era, para Meyer, o fato de que nem 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 latina, deu-se conta do seu desconhecimento.

²³ A ideia de delinear a especificidade da fotografia latinoamericana nesses termos tinha uma intenção política bastante acentuada. 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. Como afirmou Pedro Meyer em um dos colóquios 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” (MEYER, 1978, p. 6), conformando no cenário fotográfico latino uma resistência anti-imperialista.

²⁴ “Fazer uma arte de compromisso (e não de evasão)” (tradução livre).

²⁵ “Parecia-me que os centros de poder, como Nova Iorque ou a 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).

Por conta disso, ao retornar ao México, Meyer aproximou-se de 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 evento para reuni-los. Através desses contatos preliminares, uma rede de quase mil fotógrafos e críticos da fotografia foi estabelecida. Foi justamente tentando potencializar e ampliar essas relações e, além disso, viabilizar o encontro por ele já idealizado que, em 1977, Meyer agrupou alguns fotógrafos para fundar o CMF.

Além dele, o conselho foi inicialmente formado por Raquel Tibol (1923), Jorge Alberto Manrique (1936), Lázaro Blanco (1938-2011) e Enrique Franco (1939), aos quais logo se juntaram Nacho López, José Luís Neyra, Rodrigo Moya e Julieta Jiménez Cacho (1951). O objetivo estabelecido pelo grupo na sua ata de fundação foi o de fortalecer e difundir a produção local, tendo como primeira medida a organização de um colóquio latinoamericano de fotografia. Na primeira reunião do conselho, realizada no começo de 1977, seus membros propuseram a pergunta que deveria guiar toda a execução do colóquio, a saber: “¿qué es y qué puede ser la fotografía social latinoamericana?”²⁶ (CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA, 1978, 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 de antemão.

Com essa questão como pano de fundo, em 1978, na Cidade do México, realizou-se o I Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Durante a conferência de abertura, como 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 testemunhal, produzida “de las entrañas de estas tierras”²⁷ (MEYER, 1978, p. 9) e guiada prioritariamente pela intenção de “denunciar aquello que nos duele o interesa”, em uma “proclama de independencia para todos los artistas visuales de América Latina”²⁸ (Ibidem).

²⁶ “O que é e o que pode vir a ser a fotografia social latinoamericana?” (tradução livre).

²⁷ “Das estranhas dessas terras” (tradução livre).

²⁸ “Denunciar aquilo que nos dói ou nos interessa [...], como proclamação de independência para todos os artistas visuais da América Latina” (tradução livre).

O mesmo aconteceu alguns anos depois, em 1981, no II Coloquio Latinoamericano de Fotografia. Ainda como presidente do CMF, 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 una fotografía comprometida con las luchas de estos pueblos”²⁹ (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, assim, como uma arma contra tudo isso. A ideia de que se deveria “disparar una cámara como quien dispara una metralleta”³⁰ (FACIO, 1981, p. 105), como a argentina Sara Facio (1932) pontuou na ocasião, definia bem a concepção que guiava a fala de 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 no Museo de Arte Moderno como parte dos colóquios, apostavam na fotografia documental engajada. Nas exposições, poucos foram os trabalhos efetivados segundo outras propostas. Fotografias abstratas e conceituais, por exemplo, eram minoria. A corrente ali dominante era a da fotografia documental, nos termos de testemunho e de denúncia colocados por Meyer, a exemplo das imagens que enfatizavam a realidade de grupos que se encontravam à margem da sociedade, como os índios, os negros e as classes mais baixas. A visibilidade que essas mostras deram a uma corrente específica da fotografia local, projetando-a em âmbito regional e internacional³¹, acabou por definir “un estilo documentalista ahora designado como ‘tradición’ en la fotografía latinoamericana”³² (BUSTUS, 2007, p. 83).

Essa tradição, no entanto, não estava blindada contra críticas. O primeiro problema apontado nesse tipo de imagem tinha a ver com a finalidade delas. Embora a fotografia

²⁹ “Ao testemunho, à denúncia, à interpretação, a todos os aspectos de uma fotografia comprometida com as lutas desses povos” (tradução livre).

³⁰ “Disparar uma câmera como quem dispara uma metralhadora” (tradução livre).

³¹ A primeira mostra foi considerada pela revista *Time-Life* uma das exposições mais importantes de 1978. Além da menção honrosa recebida nessa revista, críticas positivas sobre ela foram veiculadas em publicações de renome como a *Afterimage* (em artigo escrito por Giselle Freund) e o *El Correo Catalán* (em texto assinado por Joan Fontcuberta). Parte da exposição foi, ainda, incorporada a uma mostra itinerante montada 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 então demarcadas. Nomes como os da brasileira Cláudia Andujar (1931), do colombiano Fernell Franco (1942-2006), do cubano Alberto Korda (1928-2001), do venezuelano Paolo Gasparini (1934) e dos mexicanos Nacho López, Graciela Iturbide e Enrique Bostelmann, entre outros, ganharam notoriedade internacional a partir daí.

³² “Um estilo documental agora designado como ‘tradição’ na fotografia latinoamericana” (tradução livre).

engajada estivesse marcada por intenções declaradas de contribuir para a mudança social, esse poder transformativo da imagem era mais uma crença dos fotógrafos do que uma propriedade dela. Por causa disso, em função da pouca eficácia ou mesmo da impossibilidade de gerar impactos efetivos no cenário social, essas produções eram acusadas de acabar promovendo uma mitificação gratuita da pobreza. Ao examinar a fotografia liberal meliorista como um todo (e não especificamente a mexicana), Martha Rosler pontuou algo que se aplica igualmente ao que se produzia ali:

Causality [of poverty and oppression] is vague, blame is not assigned, fate cannot be overcome. Liberal documentary blames neither the victims nor their willful oppressors [...] Like photos of children in pleas for donation to international charity organization, liberal documentary implores us to look at the face of deprivation and to weep³³ (ROSLER, 2003, p. 263-264).

Essa questão foi trazida a tona durante o Coloquio Latinoamericano de Fotografía, na segunda edição. Em sua conferência, a fotógrafa Lourdes Grobet (1940) tematizou essa ineficiência da fotografia documental ao questionar “si las imágenes alcanzan a trascender la miseria de los fotografiados y reivindicarlos [los câmbios] o si se quedan en una mera explotación visual de su apariencia, en una explotación más de los miserables” e assumir, um pouco mais adiante, que, em vários casos, as fotografias “no logran aliarse a la lucha en contra de la miséria”³⁴ (GROBET, 1981, p. 81-82). Ela apontava ainda um segundo problema, que atribuía como causa do primeiro: o fato de que essas imagens, feitas por fotógrafos de classes mais altas, tornavam-se apenas mais uma forma de exotismo. Dessa maneira, focando suas atenções em classes sociais mais baixas e marginalizadas que muitas vezes sequer se davam ao trabalho de conhecer melhor e que continuavam enxergando como um ‘outro’, esses fotógrafos repetiam o olhar arquetípico sobre elas, como anteriormente já apontado no que diz respeito ao ruralismo e ao indigenismo.

As imagens exóticas sobre o meio rural e indígena deram lugar a imagens igualmente exóticas sobre a miséria, sob o modo de uma idealização de segmentos pobres e marginalizados que os fotógrafos não conheciam ou vivenciavam de perto, mas apenas

³³ “As causas [da pobreza e da opressão] são vagas, a culpa não é atribuída, o destino não pode ser superado. O documentário liberal não culpa nem as vítimas nem seus opressores [...] Assim como fotos de crianças em pedidos de doação para organizações internacionais, o documentário liberal implora-nos a olhar para o rosto da privação e a chorar” (tradução livre).

³⁴ “Se as imagens conseguem ultrapassar a miséria dos fotografados e reivindicar [mudanças] ou se se mantém como uma mera exploração visual de sua aparência, como mais uma exploração dos miseráveis [...] não conseguem se aliar na luta contra a miséria” (tradução livre).

objetificavam. A visão de fora para dentro era substituída por um olhar igualmente deslocado, de cima para baixo – e que em muito também repetia os códigos que os países desenvolvidos mobilizavam para representar o chamado Terceiro Mundo. A mitificação da pobreza que se produzia a partir dessa mirada tinha, assim, um forte cunho paternalista (GROBET, 1981). Não à toa, embora fossem criadas com um propósito pensado como subversivo, muitas fotografias da época foram apropriadas pela retórica populista do Partido Revolucionario Institucional (PRI) para sustentar seu domínio quase ditatorial³⁵: ao focar a representação da miséria nas vítimas e não nas suas causas, tais imagens esboçavam um país que ainda necessitava dos mesmos ideais políticos que o PRI, filho da Revolução Mexicana de 1910, encarnava.

Curiosamente, uma fotografia de Meyer que integrou a primeira edição de *Hecho en Latinoamérica* se destacava nesse contexto. *La señora y sus sirvientes* (figura 17) contrastava com as outras porque nela a desigualdade social aparecia associada à riqueza de uma classe abastada: a justaposição da pose da senhora rica à atitude servil de seus empregados sinalizava uma diferença entre eles que funcionava criticamente. Ela era também a única imagem embutida de uma autocrítica, posto que os indivíduos nela retratados eram a mãe do fotógrafo e seus empregados.



Figura 17. Pedro Meyer, *La señora y sus sirvientes*, 1977.

³⁵ Durante todo o século XX, o PRI foi o grupo político hegemônico no México: esteve na presidência de 1929 a 2000, governou as trinta e duas entidades federativas do país até 1989 e até 1997 era maioria absoluta no senado e na câmara dos deputados.

1.2. A fotografia artística como um outro modo de dar a ver o mundo

Para além dessa problematização acerca do fotodocumentário, tal período viu nascer outras críticas que o envolveram. A atuação do CMF na promoção desse tipo de fotografia, privilegiado pelos seus membros, incomodou os que acreditavam em outros modos de fazer fotografia não abarcados por essa organização. Autointitulando-se ‘desaconselhados’, esses fotógrafos dissidentes formaram grupos alternativos que faziam oposição ao conselho, como o Fotógrafos Independientes, o El Rollo e o Taller de la Luz. Para eles, “el problema consistió en que dicho grupo [del CMF] estuvo encabezado desde su formación por individuos representantes de una sola tendencia, lo cual imposibilitó el pluralismo necesario para iniciar el proceso constitutivo del consejo bajo una base dialéctica”³⁶ (FOTOGRAFOS INDEPENDIENTES, 1978, apud BUSTUS, 2007, p. 53) e resultou na imposição de amarras que reduziam a vasta produção local a uma única corrente.

Essas acusações foram rebatidas por Pedro Meyer na conferência de abertura do II Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Nessa ocasião, ele disse que a abundância das fotografias de conteúdo social não era causalidade ou imposição de uns poucos, mas uma resposta espontânea frente à própria realidade turbulenta que se vivia então. Em entrevista (apêndice 2), ele voltou a usar esse argumento. Ao ser perguntado sobre o modo como as discussões realizadas durante os colóquios se refletiram na produção fotográfica local, Meyer recordou ter sido acusado de forçar certa hierarquização, na qual supostamente se privilegiava o fotodocumentário com finalidade política. “¿Cómo voy yo a inventar todo eso? Era la época, el ambiente de la época. Lo que se discutía en esos lugares era también lo que se fotografiaba porque era lo que se vivía, esa cosa politizada. La fotografía artística, entre comillas, era poca y mala. Así de sencillo”³⁷, afirmou.

Mas, ainda que o fotodocumentário mexicano não tenha sido inventado ou imposto pelo CMF, o programa adotado pela instituição acabou por enfatizar uma separação entre esses dois tipos de fotografia, a documental e a artística. A afirmação de Meyer, desqualificando a fotografia artística realizada no período, é emblemática. Os foto-artistas da

³⁶ “O problema residia no fato de que dito grupo [do CMF] esteve liderado desde a sua formação por indivíduos representantes de uma só tendência, o que impossibilitou o pluralismo necessário para iniciar o processo constitutivo do conselho sob uma base dialética” (tradução livre).

³⁷ “Como eu vou inventar tudo isso? Era a época, o clima da época. O que se discutia em todos esses lugares era também o que se fotografava porque era o que se vivia, essa coisa politizada. A fotografia artística, entre aspas, era pouca e ruim. Simples assim” (tradução livre).

época eram tidos por ele e por outros documentaristas que atuavam junto ao Consejo como péssimos fotógrafos. Mais do que isso, por estarem mais interessados em dimensões estéticas do que políticas, destoando do discurso que prevalecia, eles eram percebidos como “alienados [...], frívolos decadentes entregados al fútil ejercicio del arte por el arte”³⁸ (CASTRO, 1998, p. 60-61) ou “burgueses en sometimiento al imperialismo yanqui”³⁹ (GONZÁLEZ, 2004, p. 84), como lembrado por alguns historiadores.

Marcou-se assim uma divisão rígida, que situava de um lado os fotodocumentaristas que produziam um trabalho com fins ideológicos, e, do outro, os fotógrafos-artistas que articulavam discursos experimentais e conceituais. Documentário e arte eram, pois, entendidos como rótulos opostos e incapazes de serem articulados. No entanto, essa demarcação forjava uma separação artificiosa (Ibidem). Isso porque, embora a maioria dos fotodocumentaristas dessa época não se assumisse como artistas, eles ostentavam o *status* de criadores, priorizando em suas obras marcas autorais que esboçavam a compreensão da fotografia como resultado de um ato expressivo, que igualmente caracterizava a fotografia artística. Prova disso é que um dos principais referenciais dos fotodocumentaristas dessa época era o trabalho de Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), fotógrafo que nunca declarou uma intenção documental explícita, estando mais associado a uma vertente poética⁴⁰.

Muitos dos foto-artistas, por sua vez, mesmo se opondo ao cânone realista e engajado predominante até então, davam forma a obras que seguiam às voltas com a realidade social, diferenciando-se dos documentaristas apenas por se referirem ao mundo por meios indiretos, não-testemunhais. As obras de Gerardo Suter (1957) realizadas nessa época são exemplares disso. Na série *Códices*, Suter tematizou a influência do passado pré-hispânico no México a partir de uma abordagem conceitual e performativa, na qual reencenava em estúdio rituais arcaicos inspirados nos códices indígenas e construía, nas fotografias, paráfrases fotográficas deles. Na maior parte dessas imagens (figura 18), máscaras com referências a divindades da mitologia pré-hispânica cobrem o rosto das personagens, como uma maneira de entrever a ideia de que elas persistem como herança espiritual do povo mexicano.

³⁸ “Alienados [...], frívolos decadentes entregues ao fútil exercício da arte pela arte” (tradução livre).

³⁹ “Burgueses submetidos ao imperialismo ianque” (tradução livre).

⁴⁰ Manuel Álvarez Bravo também não foi poupado da depreciação dos que defendiam a fotografia como meio necessariamente engajado. O muralista David Alfaro Siqueiros foi um dos que mais o criticou, porque acreditava que, “al adaptar parcialmente su obra al esteticismo de los asociales, de los pseudo-apolíticos, de los partidarios del arte-placer íntimo, el llamado ‘arte puro’, [Álvarez Bravo] se alejó de la funcionalidad del fenómeno estético” (SIQUEIROS apud RODRÍGUEZ, 1992, p. 18).



Figura 18. Gerardo Suter, Ozomatli de la Tierra del Cielo, 1989.

Outros exemplos em que a fotografia artística ultrapassou a noção de arte pela arte, assumindo o compromisso de mostrar o mundo por formas indiretas podem ser arrolados em todas as etapas da fotografia local. Na década de 1920, Tina Modotti teve papel significativo nesse contexto. A qualidade e a objetividade fotográficas que ela perseguia também eram concretizadas em imagens encenadas, que continuavam aludindo à realidade revolucionária que buscava retratar (DEBROISE, 2005). As naturezas mortas que Modotti produziu, com foices ou munições de espingarda sobrepostas a elementos relacionados ao universo dos camponeses, como chapéus e sabugos de milho (figura 19), remetiam à luta social tanto quanto os registros mais diretos que ela fez no mesmo período.



Figura 19. Tina Modotti, Sombrero, hoz y martillo, 1927.

Outros fotógrafos, por meio de diferentes práticas, igualmente se desprenderam do registro direto, sem que suas imagens perdessem o vínculo com o mundo. A fotomontagem, isto é, a prática de fragmentação e combinação de imagens distintas, foi mobilizada por Emilio Amero (1901-1976), Enrique Gutmann (1906-1950), Josep Renau (1907-1982), Lola Álvarez Bravo (1907-1993), Kati Horna (1912-2000), entre outros, para empreender leituras críticas acerca da realidade social. Tome-se como exemplo *El sueño de los pobres* (figura 20), de Lola. Nela, a imagem de uma máquina de cunhar moedas foi sobreposta à fotografia de um menino de vestes surradas que dormia sem dar-se conta do que acontece ao seu redor. Essa sobreposição, da forma como efetuada, mostrou uma criança alheia à opressão a qual estava submetida. A fotografia final, embora não tenha retratado uma situação específica que efetivamente tomou lugar na factualidade do mundo, conseguiu simbolizar, de maneira genérica, a violência exercida pelo regime capitalista – em um discurso parecido com aquele empreendido pelos focumentaristas engajados.



Figura 20. Lola Álvarez Bravo, El sueño de los pobres, 1935.

Esse modo de fazer fotografia baseado em intervenções explícitas na própria materialidade da imagem fotográfica foi resgatado nas décadas de 1970 e 1980, sobretudo pelos ‘fotógrafos desaconselhados’. A ênfase em práticas de fotoconstrução, ou seja, de fotografia não-direta, marcaram os trabalhos de Lourdes Grobet, Carlos Jurado (1927), Salvador Lutteroth (1938), Aníbal Angulo (1943), Jesús Sánchez Uribe (1948), Francisco Barriga (1950), Lourdes Almeida (1952), Adolfo Patiño (1954), Carlos Somonte (1954), Javier Hinojosa (1956) e Rogelio Villarreal (1956), além dos do já citado Gerardo Suter. Eles investiram não apenas na fotomontagem, mas em procedimentos diversos que distanciavam suas imagens do registro direto da vida cotidiana, mas que em muitos casos se conservavam como elaborações sobre ela, de ordem estético-discursiva (GONZÁLEZ, 2012).

Na verdade, menos que o abandono da representação do mundo, o que esses fotógrafos propunham era uma nova postura filosófica diante do meio. Se por muito tempo, a fotografia mexicana foi executada com base em um entendimento material e fenomenológico da imagem, segundo a qual o dever dos fotógrafos seria o de converterem-se em “impressionadores del instante, esclavos del momento”⁴¹ (CASASOLA, 1911, apud

⁴¹ “Impressores do instante, escravos do momento” (tradução livre).

RODRÍGUEZ, 2004a, p. 16), apenas “entrando en contacto con su mundo y seleccionando de allí lo que desea”⁴² (MEYER, 1978, p. 9); nesse momento, ao contrário, a prática fotográfica se fundamentava mais fortemente em uma compreensão linguageira que percebia a fotografia como signo cuja definição dependia de uma relação variável dos múltiplos agentes envolvidos (GONZÁLEZ, 2008a) – com o próprio fotógrafo sendo visto como um desses agentes.

Nesse sentido, a concepção que fundamentava a prática desses artistas deixava de lado a pretensa objetividade da técnica para aclamar a fotografia como resultado de explorações expressivas de seu autor, como fruto da assimilação intersubjetiva da realidade social. Dessa maneira, a imagem fotográfica já não precisava se manter refém do registro direto, podendo partir da realidade concreta do mundo somente para ultrapassá-la e colocá-la a serviço dos conhecimentos, da memória, das impressões, da imaginação e do imaginário dos fotógrafos, ou, dito de outra forma, das suas experiências com o real. Gerardo Suter resumiu bem essa nova concepção ao dizer que, para ele, interessava “crear las imágenes de adentro, de la cabeza, hacia fuera, y no de afuera hacia adentro”⁴³ (apud RODRÍGUEZ, 2004a, p. 20). Jesús Sánchez Uribe, em consonância com a afirmação de Suter, fez o mesmo ao pontuar “que el único compromiso real [del fotógrafo] es con uno mismo”⁴⁴ (Ibidem).

Agora se reconhecendo plenamente implicados no processo de produção, muitos fotógrafos deixaram de perseguir ‘a realidade’ ou ‘o outro’ como assuntos privilegiados de suas imagens. A experiência interior, repetidas vezes concretizada em autorrepresentações, se converteu em lugar comum na década de 1990, em diversas obras de Eugenia Vargas (1949), Gilberto Chen (1954), Adriana Catalayud (1967), Tatiana Parceró (1967) e Marianna Dellekamp (1968). Nelas, essa experiência interior não implicava um esquecimento ou isolamento da realidade e do outro, mas era entendida como uma experiência expandida do mundo e do coletivo – e que também se prolongava a eles (RODRÍGUEZ, 2004b). É o caso do fotoensaio *Cartografía interior*, de Tatiana Parceró. Nele, a fotógrafa tomou seu próprio corpo como ponto de partida, sobrepondo a ele códigos astecas e construindo, assim, um mapa metafórico que o ligava à problemática que a fotógrafa percebeu como inerente ao seu ser: seu passado pré-colombiano (figura 21). Entretanto, essa autorrepresentação de Parceró não se

⁴² “Entrando em contato com seu mundo e selecionando daí o que se deseja” (tradução livre).

⁴³ “Criar as imagens de dentro, da cabeça, para fora e não de fora para dentro” (tradução livre).

⁴⁴ “O único compromisso real [do fotógrafo] é consigo mesmo” (tradução livre).

encerrou como autorretrato na medida em que ela utilizou sua própria identidade para ampliadamente aludir à experiência histórica dos mexicanos.



Figura 21. Tatiana Parcero, Palma, 1996.

Esse exemplo específico elucidada ainda outro elemento que perpassa boa parte da fotografia dessa época. O entendimento da imagem como signo maleável, implicado no processo autoral que se assumia mais abertamente, permitiu aos fotógrafos libertar-se do ideal de uma pureza fotográfica. As qualidades fotográficas, outrora defendidas, foram apropriadas em propostas que lançavam mão de propriedades de diferentes mídias. O trabalho de artistas que, mesmo sem definir-se como fotógrafos, fizeram uso da fotografia para conciliá-las com outras linguagens, também foram importantes nesse sentido. Além de Parcero, Silvia Gruner (1959), Mónica Castillo (1961), Gabriel Orozco (1962), Diego Toledo (1964) e Miguel Calderón (1971) foram alguns dos que promoveram essa hibridização.

Tudo isso, traduzindo a aceitação de que a representação do real permitida pela fotografia nunca é feita de maneira pura ou por meio da mera reprodução do mundo mas é sempre mediada pela atribuição de sentidos que se processa no ato fotográfico, impactou também no documentário fotográfico. As formas de abordagem dos assuntos fotografados e as estratégias do fotodocumentário diversificaram-se. O uso intensivo da cor, as composições abstratas e o apelo à performance foram alguns dos recursos que figuraram no repertório

desses novos documentaristas, a exemplo de Federico Gama (1963), Gerardo Montiel Klint (1968), Yuri Manrique (1968), Ernesto Lehn (1969), Pavka Segura (1971), Daniela Rossel (1973) e Fernando Montiel Klint (1978).

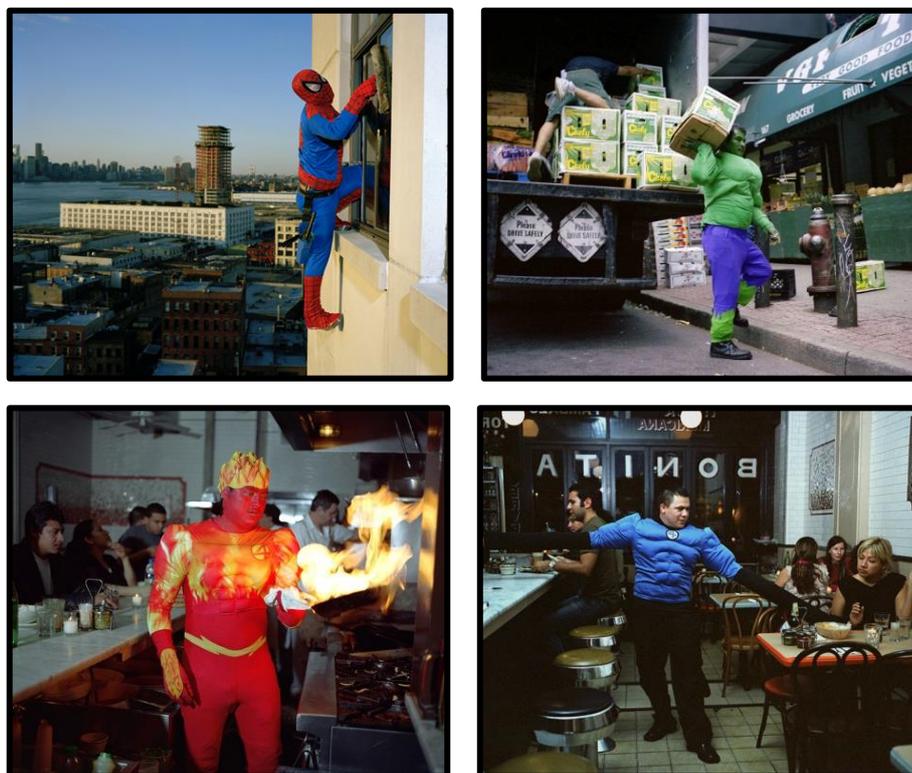


Figura 22. Dulce Pinzón, da série *La verdadera vida de los superhéroes*, 2005.

A série *La verdadera vida de los superhéroes* (figura 22), de Dulce Pinzón (1974), é paradigmática dessa nova fase da fotografia documental. Nesse ensaio, ela documentou a vida de alguns imigrantes mexicanos que moravam em Nova Iorque. Entretanto, ao invés de captá-los desinteressadamente em seu dia a dia, a fotógrafa os fez encenar identidades ficcionais que, embora irreais, sugerem algo a respeito de suas próprias realidades. O limpador de vidros se transformou no Homem Aranha; o carregador, no Hulk; o cozinheiro, no Tocha Humana e o garçom, no Senhor Fantástico. Essa teatralização, de ordem conceitual, tem sua razão de ser: é por meio dela que Pinzón pode desprender-se da representação direta da vida desses sujeitos e ressignificá-la por meio da alusão à interpretação que ela mesma fez desses indivíduos, isto é, de que eles vivem como verdadeiros super-heróis.

Em tal sentido, essas imagens não implicaram no rompimento com a proposta de representação da realidade social ou em sua caracterização enquanto falsidade ou mentira

artificialiosa. Ao contrário, era através de um modo de dar conta do real por meios indiretos que essas fotografias alcançaram dimensões mais intrincadas do mundo. Assumiu-se, então, que essas novas formas de fazer alusão à realidade não são necessariamente menos válidas que os modos diretos estabelecidos no início dessa tradição; afinal, como Laura González observou acerca do trabalho dessa safra de fotodocumentaristas,

Mediante el uso de un lenguaje retórico y performático y de alguna estrategia de construcción discursiva, escenográfica o teatral de la imagen, las anteriores series manifiestan la evidente fragilidad de la fotografía como medio de documentación social. Lejos de ofrecer al espectador una certeza epistemológica, estos ensayos confirman el carácter constructivo implícito o explícito de toda producción fotográfica contemporánea y, por extensión, de toda manifestación cultural ⁴⁵ (GONZÁLEZ, 2009, p. 16-17).

Dito de outra forma, a prática desses fotógrafos mostrou que, como construção sempre mediada pelo homem, nem mesmo na ‘fotografia fotográfica’ de Modotti ou na ‘fotografia das entranhas da realidade’ de Pedro Meyer há garantias de acuidade: “[nada] nos garante que a fotografia formalmente similar e precisa, e aparentemente objetiva (o que foi fotografado era o que estava lá, nem mais nem menos), é o documento verdadeiro do que as pessoas vêem e, sobretudo, sentem, pensam, fazem e são” (MARTINS, 2008, p. 159). Admitiu-se, pois, que o documentário é fruto de processos de atribuição de sentido que o fotógrafo necessariamente leva a cabo e, mais do que isso, que esses processos não precisam se restringir à pré-visualização e à escolha de como retratar os elementos do mundo, como anteriormente se acreditava, mas podem se estender à instituição de relações abstratas, conceituais e/ou performáticas, a exemplo do que fazem os principais representantes do fotodocumentário mexicano contemporâneo. “En realidad, la premisa de la nueva fotografía escenificada parece ser que se pueden obtener niveles más profundos de documentación y significado político a través de la intervención artística”⁴⁶ (CASTRO, 1998, p. 78).

A trajetória de Pedro Meyer foi emblemática dessa transformação sofrida pelo fotodocumentário mexicano contemporâneo, da fotografia direta às intervenções artísticas que

⁴⁵ “Por meio do uso de uma linguagem retórica e performática e de alguma estratégia de construção discursiva, cenográfica ou teatral, as séries anteriores manifestam a evidente fragilidade da fotografia como meio de documentação social. Longe de oferecerem ao espectador uma certeza epistemológica, esses ensaios conformam o caráter construtivo implícito ou explícito de toda produção fotográfica contemporânea e, por extensão, de toda manifestação cultural” (tradução livre).

⁴⁶ “Na verdade, a premissa da nova fotografia encenada parece ser que se podem obter níveis mais profundos de documentação e significado político através da intervenção artística” (tradução livre).

visavam obter níveis mais profundos de documentação e de interpretação. Se até o começo dos anos 1980, Meyer era reconhecido como um dos principais defensores da fotografia direta; no final dessa década sua obra sofreu uma grande transformação a partir do contato com os meios digitais – influenciando decisivamente o modo como passou a conceber a fotografia. A publicação do projeto *Truths & fictions: a journey from documentary to digital photography*, em 1995, é considerado um ponto de mudança significativo não apenas na carreira desse fotógrafo, mas no cenário fotográfico local como um todo.

1.3. Pedro Meyer e as transformações do seu fotodocumentário

A história pessoal que levou à publicação do projeto *Truths & fictions* teve início muito antes⁴⁷. Nascido em 1935, em Madri, Pedro Meyer é filho de judeus alemães que se refugiaram na Espanha por conta do regime nazista que ganhava força em sua nação de origem. Dois anos depois, os pais de Meyer mudaram-se novamente, dessa vez para o México. Apesar da influência cultural alemã e espanhola que perpassou sua formação, por ter chegado ao país muito novo e logo ter ali se naturalizado, Meyer diz sentir-se completamente mexicano. “Nunca sentí que estaba en ‘otro lugar’”⁴⁸, afirmou em entrevista (apêndice 2). Ainda assim, foi o encanto com o imaginário de um outro mundo que o fez se aproximar do fazer fotográfico: ainda na infância, ele viu imagens que seu pai havia tomado durante uma viagem ao Japão e, ao percebê-las como “promises of dreams and fantasies discovered”⁴⁹ (MEYER, 1991, p. X), quis ser capaz de registrar e dar a ver esses sonhos e descobertas. Foi assim que, aos treze anos, quando ganhou sua primeira máquina, ele começou a fotografar a realidade a sua volta.

Aos poucos, o que inicialmente era apenas um hobby de garoto foi tomando importância em sua vida. Em 1955, Meyer entrou no Club Fotográfico de México, até então o único fotoclube existente no país. Alguns anos mais tarde, ele deixou a associação e fundou o Grupo Arte Fotográfico, associação que se distanciava do foco tecnicista dado pelo Club para pensar a fotografia enquanto meio de expressão. Junto ao grupo, ele fez suas primeiras exposições coletivas e individuais, começando a projetar-se no cenário nacional. Dessa época,

⁴⁷ Mais detalhes da vida e da obra de Pedro Meyer estão em sua biografia, primeiro apêndice desta tese.

⁴⁸ “Nunca senti que estava em ‘outro lugar’” (tradução livre).

⁴⁹ “Promessas de sonho e de fantasias descobertas” (tradução livre).

destaca-se a mostra *Chapultepec (variaciones en color sobre un tema)*, que foi vista em 1964 na Cidade do México e posteriormente circulou por outras cidades, inclusive no exterior. Nela, Meyer retratou as atividades dominicais dos mexicanos no parque de Chapultepec (figura 23). “Lo que me interesa esencialmente es enseñar a la gente a ver lo bello, aun en los temas más comunes”⁵⁰ (MEYER apud FOTOMUNDO, 1970, p. 12), afirmava.



Figura 23. Pedro Meyer, Sem título, 1963.

Mas, aos poucos, o trabalho de Meyer deixou de buscar apenas a beleza. Em 1968, a Cidade do México viveu um intenso fervor político, com irrupções civis acontecendo em toda parte. Os movimentos estudantis que aconteceram nesse ano foram amplamente fotografados por Meyer e deram um tom mais político a sua obra (figura 24). Foi também movido por esse sentido político que, em 1971, ele fotografou o Festival Rock y Ruedas de Avándaro, conhecido como ‘Woodstock mexicano’. “La cámara de Meyer fue una de las pocas que recogieron la ansiedad de miles y miles de chavos por experimentar la libertad – así fuera por una sola noche”⁵¹ (VILLARREAL, 2008, p. 56), canalizando os sentimentos de uma geração. E, mais do que isso, na leitura do Rogelio Villarreal, curador da exposição *¿Quién estuvo en Avándaro?*, essas imagens seriam alegorias de toda a época. “La fotografía de un Valle de

⁵⁰ O que me interessa essencialmente é ensinar as pessoas a verem o belo, mesmo nos temas mais comuns (tradução livre).

⁵¹ “A câmera de Meyer foi uma das poucas que captaram a ansiedade de milhares e milhares de jovens para experimentar a liberdade – ainda que por uma só noite” (tradução livre).

Em uma mostra organizada em 1973 pelo Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, como retrospectiva da sua carreira, esse mesmo ponto foi evocado. No catálogo de abertura, o curador Carlos Monsiváis chamou atenção para a capacidade de Meyer em registrar diferentes aspectos do seu tempo, citando Tlatelolco e Avándaro como casos emblemáticos. De acordo com ele, a partir desses e de outros momentos que vivenciou, o fotógrafo deu forma a testemunhos artísticos nos quais imagem e realidade eram tensionadas: a primeira dependia da segunda, mas dela se desembaraçava. “Según lo que desprendo de su trabajo, él encuentra zonas de la realidad que reclaman su propia, ineludible autonomía, fragmentos del espejo, perspectivas insólitas, descubrimientos del uso del espacio, renovaciones originales del punto de vista”⁵³ (MONSIVÁIS, 1973, p. 3).

No final da década de 1970, essas dimensões de sua obra foram assumidas pelo próprio Meyer. O lema do Consejo Mexicano de Fotografía, que fundou em 1977 e presidiu até 1982, de fazer uma arte compromissada com o real, refletindo os problemas e anseios de sua época, foi adotado por Meyer também no que diz respeito à sua produção. Em uma palestra no Primer Coloquio Nacional de Fotografía, em 1984, Meyer evidenciou isso ao afirmar ter uma tendência em fotografar os aspectos da realidade que o incomodavam, porque não queria “ser cómplice de esa censura hipócrita que nos impone la sociedad que rehusa mirar todo aquello que puede incomodar, cuestionar y criticar nuestros propios valores, sus hábitos y costumbres, sus reglas sociales oscurantistas y sus trampas ideológicas”⁵⁴ (MEYER, 1984, p. 112). Em entrevista (apêndice 2), Meyer revelou que essa atitude tinha menos a ver com um reformismo social, com uma tentativa de efetivamente transformar o mundo, do que com o desejo de conhecer e tomar consciência sobre o que acontecia ao seu redor. “Nunca creí que mi fotografía iba a cambiar nada. Nada, en ninguna parte. Excepto en mí. Lo único a quien mis fotos podrían influenciar era a mí [...] Yo siempre quería saber lo que se pasa, cómo, eso y aquello, sintiéndome solidario de esos tipos de situaciones”⁵⁵, afirmou.

⁵³ “O que percebo de seu trabalho é que ele encontra zonas da realidade que demandam uma autonomia própria, inevitável, fragmentos do espelho, perspectivas insólitas, descobrimentos do uso do espaço, renovações originais do ponto de vista” (tradução livre).

⁵⁴ “Ser cúmplice dessa censura hipócrita que nos impõe a sociedade, que se recusa a olhar tudo que pode incomodar, questionar e criticar nossos próprios valores, seu hábitos e costumes, suas regras sociais oscurantistas e suas armadilhas ideológicas” (tradução livre).

⁵⁵ “Nunca acreditei que minha fotografia ia mudar nada. Nada, em parte nenhum. Exceto em mim. A única pessoa a quem minhas fotos poderiam influenciar era a mim [...] Eu sempre quis saber o que acontecia, isso e aquilo, me solidarizando com esses tipos de situação” (tradução livre).



Figura 26. Pedro Meyer, La mirada, 1979.

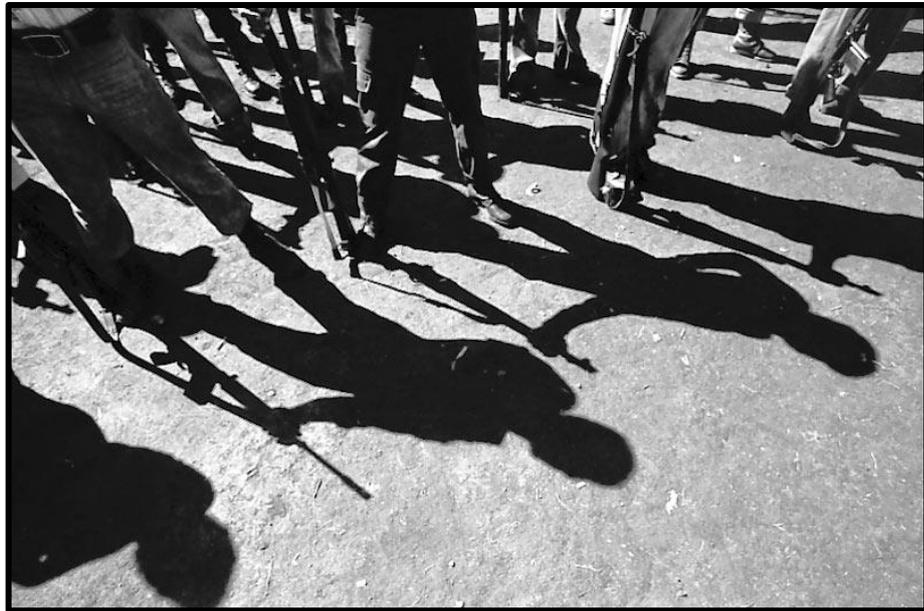


Figura 27. Pedro Meyer, Sem título, 1978.



Figura 28. Pedro Meyer, Anteojos detrás del velo, 1980.



Figura 29. Pedro Meyer, La anunciación, 1980.



Figura 30. Pedro Meyer, *El reverendo y los suyos*, 1985, e *Algebra de la passion*, 1983.

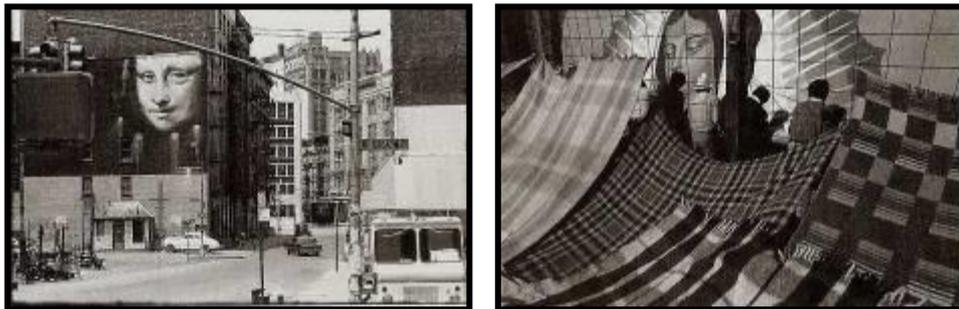


Figura 31. Pedro Meyer, *La Mona Lisa en Broadway*, 1985, e *Los sarapes de la virgen*, 1983.



Figura 32. Pedro Meyer, *Eye bar*, 1980, e *El abrazo*, 1979.

Foi assim que Meyer fotografou os mais diversos assuntos de cunho social, nos limites da tradição documental⁵⁶. Nas décadas de 1970 e 1980, ele desenvolveu vários trabalhos sobre os camponeses e outros segmentos mais pobres do México (figura 26). *El Machete* e *El señor de Michoacán*, selecionadas para a Bienal de Gráfica de México de 1977 e para a Bienal de Fotografía de México de 1980, respectivamente, são alguns dos muitos exemplos que seguem essa linha. A guerra civil foi outro mote de destaque nesse período, nomeadamente quando foi

⁵⁶ Apesar de o trabalho de Meyer ter se projetado com fotografias estritamente documentais, nessa época, ele também realizou imagens que destoavam dessa tradição e do próprio discurso sustentado por ele. Na Bienal de Gráfica de 1977, por exemplo, das três imagens de Meyer, duas (*Ultima llamada* e *Pesadilla*) eram, na verdade, fotografias do set de filmagem de um filme. Na bienal seguinte, além de outra imagem do mesmo filme, duas fotografias nomeadas de *Abstracciones en concreto* configuravam-se como exercícios formalistas e abstratos, algo explicitamente indicado já em seus títulos.

à Nicarágua fotografar o levante sandinista de 1978, executando um trabalho que ele qualificou como “abstracciones personales sobre una realidad impresionante”⁵⁷ (MEYER, 1979, p. 2). No ano seguinte, essa experiência daria forma à exposição *Testimonios Sandinistas* (figura 27), realizada na Casa de las Américas, em Havana, e na Casa del Lago, na Cidade do México. As manifestações religiosas e culturais do povo mexicano também lhe foram temas caros, a exemplo do material que reuniu para *De minha terra: realidades, lendas e mitos*, exibição apresentada em 1980 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (figura 28). *Juchitán* (figura 29), exposição feita na Casa de la Cultura de Oaxaca em 1985, deu amostras de imagens que exploravam essa mesma temática, com foco na questão indígena⁵⁸.

No final da década de 1980, outro tema ganhou importância no fotodocumentário de Meyer: a comparação entre os Estados Unidos e a América Latina. Em 1986, no Museo de Arte Moderno, na Cidade do México, ele fez a primeira exposição em que tematizou as diferenças entre esses dois universos socioculturais, intitulada *Los otros y nosotros* (figuras 30 a 32). No catálogo dessa exposição, o escritor, jornalista e fotógrafo Vicente Leñero identificou o que parecia ser a visão de Meyer em relação a essa temática ao declarar que, entre estadunidenses e latinoamericanos, “no hay reconciliación posible”⁵⁹ (LEÑERO, 1986, p. 8). De fato, as imagens evocavam polarizações, sobretudo entre o materialismo e a frieza do estadunidense e a espiritualidade e o vínculo humano dos latinos. A análise que ele mesmo fez de algumas fotografias evidenciava esse ponto de vista:

El Reverendo y los suyos [figura 30, à esquerda], taken in Yuma, Arizona, in 1985, can be read not only as Jesus being a savior but also as an advertisement for a bank where Jesus saves. And the smiles of the deacon and his wife seem ironic when contrasted with the angry bark by the tiny dog. His photo could not be more of a counterpoint to *Algebra de la Passion* [figura 30, à direita], taken in Ecuador in 1986, a man and woman reenacting the Passion of Christ. Here [figura 31], again, we have the contrast between the U.S. and Latin American sensibilities. In *La Mona Lista en Broadway*, taken in 1985, we see a large iconic image of the head of a woman, which is being used for purposes of commerce. In *Los sarapes de la Virgen*, taken in La Villa, Mexico, in 1983, the woman’s face painted on a wall references a religious figure, specifically the Virgin of Guadalupe. These two photos [figura 32] provide yet another reference to the cultural differences between the United States and Latin America. *El Abrazo* was taken in Mexico in 1979. *Eye Bar* was made in Los Angeles in 1980. In Latin America physical contact is very much a part of the

⁵⁷ “Abstrações pessoais sobre uma realidade impressionante” (tradução livre).

⁵⁸ Um boa parte dos trabalhos de Meyer dessa época, em toda essa diversidade temática, foi compilada em fotolivros que se destacaram local e internacionalmente: *Tiempos de América* (1985) e *Espejo de espaldas* (1986).

⁵⁹ “Não há reconciliação possível” (tradução livre).

culture, whereas the opposite is true in the U.S.⁶⁰ (MEYER apud CASTELLANOS, 2006, p. 72).

Nessa mesma época, para além da questão temática, um outro interesse foi despertado em Meyer, ocasionado pela descoberta do potencial expressivo do digital. Nos anos seguintes, ele montou um estúdio equipado com os mais recentes aparatos informáticos, fazendo nele as primeiras experimentações com as novas tecnologias. Delas surgiu, primeiramente, o CD-ROM *I photograph to remember*, um atípico álbum de família no qual ele conta a história de seus pais. O ineditismo dessa obra, referenciada como o primeiro CD-ROM artístico do mundo no qual uma narração sonora foi associada à fotografia, chamou atenção do público e da crítica e, cercado de elogios, incentivou Meyer a abandonar o exclusivamente fotográfico para se aventurar de vez nas impurezas da fotografia construída, visando descobrir possibilidades por elas potencializadas. Ele assumiu, assim, que, “una cámara, una solo cámara, en las manos es terriblemente limitada. Como expresión de ideas, la foto es malísima”⁶¹ (MEYER, 1989, p. 1). Estavam montados, enfim, os alicerces para o surgimento do projeto *Truths & fictions*, lançado em livro em 1995 (figura 33).

De saída, foram dadas algumas pistas sobre uma nova maneira de posicionar-se no universo do fotodocumentário. A primeira delas é o título do fotolivro, que propõe a união entre verdade e ficção em uma jornada do documentário à fotografia digital. As fotografias dispostas na capa e na contracapa, cujas montagens são explícitas e claramente percebidas, também funcionam nesse sentido. Outro indicativo se encontra na nota sobre a datação das imagens, apresentada junto ao sumário, que declara os procedimentos adotados na feitura das fotografias, prometendo indicar as imagens digitalmente alteradas: “digitally altered

⁶⁰ “*El reverendo y los suyos*, tirada em Yuma, Arizona, em 1985, pode ser lida não apenas como Jesus sendo o salvador, mas também como propaganda de um banco em que Jesus economiza [‘*saves*’, em inglês, significa tanto ‘salvar’ quanto ‘economizar’]. Os sorrisos do diácono e sua esposa parecem irônicos quando contrastados com o latido agressivo do pequeno cachorro. Essa foto é o contraponto de *Algebra de la passion*, tirada no Equador em 1982, em que um homem e uma mulher reencenam a paixão de Cristo. Aqui, novamente, temos um contraste entre as sensibilidades estadunidense e latinoamericana. Em *La Mona Lisa en Broadway*, tirada em 1985, vemos uma grande imagem icônica do rosto de uma mulher que é usada para fins comerciais. Em *Los sarapes de la Virgen*, tirada em La Villa, México, em 1983, o rosto da mulher pintado na parede referencia uma figura religiosa, a Virgem de Guadalupe. Essas outras duas fotos dão mais uma amostra das diferenças culturais entre Estados Unidos e América Latina. *El abrazo* foi tirada no México em 1979. *Eye bar* foi feita em Los Angeles em 1980. Na América Latina, o contato físico é parte da cultura, ao contrário do que acontece nos Estados Unidos” (tradução livre).

⁶¹ “Ter uma câmera em mãos, uma só câmera, é terrivelmente limitador. Como expressão de ideias, a fotografia é péssima” (tradução livre).

photographs are captioned with two dates: the first indicates the year an original photograph was taken, the second the year it was altered. Unaltered photographs carry a single date”⁶².

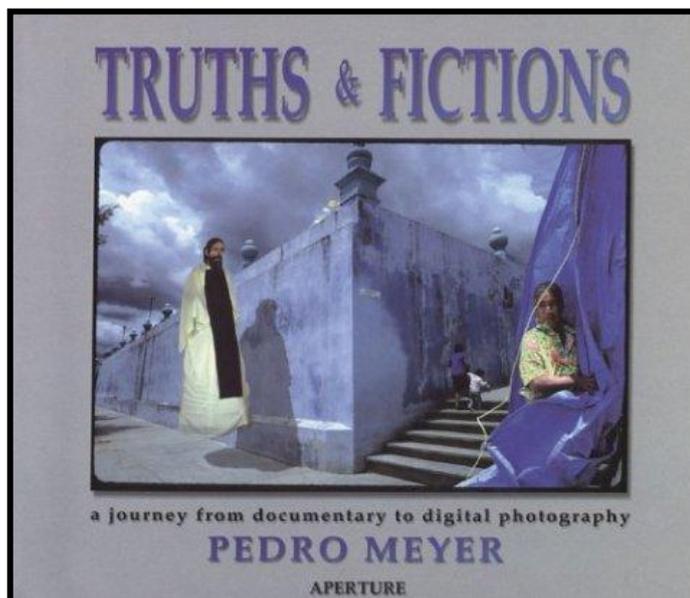


Figura 33. Pedro Meyer, *Truths & fictions* (capa), 1995.

Mais preciso ainda na indicação da inovação que perpassa esse trabalho é o prefácio, *Pedro Meyer: truths, fictions and reasonable doubts*, assinado por Joan Fontcuberta. Fontcuberta abre o artigo com uma citação de Pablo Picasso em que o pintor sentencia a arte como uma mentira que permite declarar a verdade. Em seguida, ele cita o famoso *Guernica*, de 1937, para construir o argumento de que a função social de imagem-símbolo capaz de universalizar um sentimento e uma condição da realidade é mais importante do que o estatuto de evidência que uma determinada representação é capaz de evocar. É através do exemplo de *Guernica*, obra que diz melhor sintetizar o horror e o repúdio histórico ao bombardeio da cidade espanhola que dá nome a ela, que autor propõe uma defesa ao caráter documental do fotolivro de Meyer. Se, para produzi-lo, Meyer recorre a expedientes pouco convencionais para o fotodocumentário, se aproximando mais do campo da fotomontagem, o resultado não se distancia da tradição documental, mas apenas de um *modus operandi* corrente, afirma Fontcuberta. Para ele, tanto no caso do quadro de Picasso quanto das fotomontagens de Meyer, o que vale é a mensagem e a consciência de dar conta da realidade social através da

⁶² “As fotografias alteradas digitalmente são legendadas com duas datas: a primeira indica o ano em que a fotografia original foi tirada; a segunda, o ano em que ela foi alterada. Fotografias não alteradas trazem uma única data” (tradução livre).

uma interpretação assentada em uma ética específica, comum ao documentário (FONTCUBERTA, 1995).

Essa opinião é reforçada por dezenas de frases espalhadas pelas páginas do livro, alternando-se às fotografias. As frases de outros fotógrafos, pintores, cineastas, escritores e curadores defendem a manipulação crítica operada a partir da imaginação e do sonho como ferramenta que a arte deve se apropriar para tocar o real, reinventando-o virtualmente a partir de um imaginário singular. A entrevista com Meyer, nas páginas finais do livro, ratifica essa defesa, bem sintetizada na afirmação de que “all my images are about documentary experiences – not fabricating them [...] When I create an image or alter parts of it, I am actually restoring to it that which I can recall”⁶³ (MEYER apud SAND, 1995, p. 109-110).

Por fim, fechando o fotolivro, a seção *Digital studio* reapresenta nove das imagens da obra seguidas da explanação dos procedimentos realizados, mostrando as fotografias originais e as mudanças efetuadas para se chegar a imagem tal como aparece no livro. As fotografias são ainda acompanhadas por textos em que o próprio Meyer explica o porquê das manipulações empreendidas, com justificativas que se situam na vizinhança de importantes pontos do fotodocumentário, como as camadas e níveis de sentido das imagens, a expressividade dos significados alcançados, o ajustamento com o imaginário e o empreendimento de sátiras políticas. Além disso, todas essas ideias aparecem fundamentadas em propostas de participação, denúncia e/ou representação da realidade, ditas como típicas à prática documental.

Esses indicativos que aparecem antes, durante e depois da apresentação das imagens ganham sentido nas fotografias propriamente ditas. É somente nelas, na materialidade das imagens, que o caráter inovador do trabalho se evidencia. Retomando um tema que já lhe era caro, da comparação entre os Estados Unidos e a América Latina (em específico, o México), Meyer configurou nessas imagens diferenças entre esses dois universos socioculturais de uma forma até então inédita em sua obra. Ao invés de mostrá-las através de registros fotográficos, de testemunhos diretos da realidade, como usualmente acontecia sob as balizas do documentário e como já havia feito em um projeto anterior, ele construiu sentidos por meio de montagens que traduziam a sua experiência de documentarista – e que, por isso mesmo, seria capaz de mantê-lo atrelado a essa tradição.

⁶³ “Todas as minhas imagens são sobre experiências documentais – não sobre fabricá-las [...] Quando eu crio uma imagem ou altero partes dela, estou, na verdade, restaurando-a para aquilo que recorro dessas experiências” (tradução livre).

2. AS LINHAS DE FORÇA DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Caracterizar o livro *Truths & fictions* nos limites do fotodocumentário pressupõe assumir que a fotografia documental pode tomar formas para além do que foi estabelecido de acordo com uma certa episteme. Os modelos clássicos e modernos de fotodocumentário, que atualmente ainda tem aceitação mais pacífica nesse campo, precisam, então, ser percebidos apenas como modos possíveis de documentário. De fato, para validar o fotolivro como parte dessa tradição, é necessário reconhecer que o documentário fotográfico recobre uma variedade de propostas técnicas, estéticas e ideológicas que se transformaram ao longo do tempo e que na contemporaneidade também tem assumido novas e inusitadas configurações. Dos registros diretos de Théodore Tiffereau, Agustín Víctor Casasola ou Tina Modotti às performances documentais de Dulce Pinzón ou às fotomontagens de experiências documentais de Pedro Meyer, diferentes imagens podem ser designadas e validadas sob a mesma rubrica do documentário.

Tais expressões, tão múltiplas, evidenciam a natureza sempre mutante da fotografia, incapaz de ser reduzida a uma identidade única. De fato, cada imagem ou cada agrupamento de imagens que compõem um projeto documental é a atualização de um campo de forças cheio de possibilidades, resultado de combinações singulares entre elementos diversos conformados em arranjos específicos (BARTOLOMEU, 2008). Entretanto, por mais originais que pareçam, essas imagens tem aspectos comuns que as atravessam. Assim, mesmo que modeladas de uma ou outra maneira, as fotografias apresentam pontos que se destacam no conjunto dessa heterogeneidade e que precisam ser compreendidos a fim de identificar balizas importantes para a concepção de fotodocumentário que está sendo aqui reivindicada – seguindo os passos do cenário mexicano, como já delineado.

Não se trata, é importante frisar, de tentar delimitar uma essência para a fotografia documental. Pela impossibilidade de unificar as várias manifestações assinaladas como pertencentes ao campo do documentário fotográfico, o que se busca é traçar algumas linhas de força e observar como, a cada vez, elas foram efetuadas em maior ou menor grau, redimensionadas, reconfiguradas. Além disso, reconhece-se que nesse processo de atualização a que foram submetidas no desenrolar da história, essas linhas assumiram conformações que igualmente comportaram linhas de fuga. Assim, demarcar o fotodocumentário de acordo com

essa lógica requer considerar também o que existiu de escape e de fratura inscritos em suas linhas de força.

Algumas instâncias foram escolhidas, a priori. Analisar as linhas de forças e de fugas do focumentário pressupõe observar, entre outras coisas, os discursos que os produtores sustentaram em relação ao seu trabalho e aqueles que os críticos e teóricos formularam para explicá-lo, capazes de moldar ou ao menos guiar o entendimento das imagens; o processo de produção, da concepção do projeto à edição final; as fotografias propriamente ditas, nas quais várias subforças atuaram (em especial a materialidade do mundo e as virtualidades da prática fotográfica, ambas direcionando as escolhas de composição, enquadramento, plano, perspectiva e demais recursos plásticos da imagem, realizadas pelo fotógrafo a partir de sua interação com o espaço, os objetos e as pessoas que encontrou); as suposições e expectativas do espectador, que o posicionaram de uma determinada maneira diante da fotografia e motivaram o modo como sua interpretação pode se desdobrar; e a estrutura que abrigou tudo isso, ou seja, o contexto sociocultural no qual as imagens foram postas a circular e também a rede fotográfica à qual cada manifestação integrou e com a qual estabeleceu conexões.

2.1. A referência e o testemunho permitido pela reapropriação fotográfica

O desejo de referenciar o mundo e a pretensão testemunhal, apontados no caso específico do México, compõem uma das linhas de forças mais significativas para o focumentário. De certa forma, essas questões estão na origem do próprio termo: a fotografia, pensada como documento, herdou desse conceito a ideia de constituir-se como uma prova do mundo (LE GOFF, 1990). Por conta disso, a princípio, entendia-se como documento fotográfico o registro supostamente mecânico e automático que subjugava a imagem à reprodução da dimensão visual da realidade. Nesse sentido, o que se defendia nos limites da fotografia documental até princípios do século XX era a capacidade de esse tipo de imagem, pela natureza técnica do seu registro, configurar-se como uma representação objetiva do mundo. Nas primeiras fotografias circunscritas nessa tradição, houve, pois, uma tendência ao investimento na ética da imparcialidade ou do recuo, segundo a qual o fotógrafo não deveria intervir no mundo, mas apenas capturá-lo: se entre a fotografia e o mundo acreditava-se existir uma relação privilegiada garantida pelo próprio meio, o fotógrafo deveria respeitá-la e dela se aproveitar para a validação do seu caráter documental.

Entender o porquê de essa maneira de representar o mundo através da fotografia ter se consolidado inicialmente é, acima de tudo, compreender como a própria imagem foi entendida como capaz de fazer isso – a ponto de a visão, nesse momento, ser tomada como sentido primordial de acesso à realidade. Isso porque o percurso conceitual que pôs a fotografia entre os sistemas de representação com supremacia na apreensão da realidade foi anterior ao seu surgimento enquanto técnica, tendo início na noção de uma ‘visão objetiva’ anteriormente creditada à pintura. Por visão objetiva denominou-se a confiança de que, tendo o olho enquanto mediador neutro, a percepção visual conseguiria fundar uma ideia coerente e correta acerca do mundo; sendo a imagem, em consequência, uma extensão mimética desse processo, a mais natural e exata que poderia se ter da realidade. Para isso, várias técnicas foram perseguidas a fim de atender esse anseio de reprodução objetiva do mundo. “Las variaciones en la línea dominante de producción de imágenes de la visión objetiva a lo largo del tiempo se entenderán como una simple mejoría técnica o como una mayor destreza en la traducción de la realidad”⁶⁴ (GONZÁLEZ, 2005, p. 35), sendo a fotografia apenas mais um estágio desse desenvolvimento.

No caso específico da fotografia, a aspiração pela objetividade parecia ser apropriadamente atendida pelo fato de esse tipo de imagem configurar-se a partir da redução (hoje relativizada) do impacto da atividade humana. A força que a fotografia detinha era creditada, assim, às virtudes da máquina. Nesse sentido, pelo seu grau de tecnicidade, a fotografia atendia e se adaptava ao próprio nível de desenvolvimento da sociedade moderna. A confiabilidade, a exatidão, a precisão e a impessoalidade enaltecidas na era industrial passaram a ser igualmente evocadas para a fotografia (ROUILLÉ, 2009). Seguindo esse raciocínio, alguns fotógrafos do início do século XX, promoveram práticas que valoravam uma objetividade produtora, justificada pela impessoalidade, isto é, pelo ideal de uma imagem que se desprendia da subjetividade humana. O fotógrafo, ainda que executasse um papel importante no processo de obtenção das imagens, o fazia pautado em um ideal de isenção, postando-se como um observador desinteressado.

Essa concepção sobre o papel que a máquina e o fotógrafo deveriam exercer na configuração da imagem estabeleceu não apenas uma ética, fundada na imparcialidade ou no recuo do seu operador, mas, justamente em função dela, um estilo particular. A clareza, a

⁶⁴ “As variações na linha de produção dominante das imagens da visão objetiva que se dão ao longo do tempo são entendidas como a simples melhoria técnica ou como o alcance de uma maior destreza na tradução da realidade em imagem” (tradução livre).

frontalidade, a integralidade, a nitidez e a legibilidade dos objetos representados, que caracterizaram a maior parte dos trabalhos dos primórdios dessa tradição (figura 34), eram entendidas como uma forma de retirada deliberada do fotógrafo e das marcas de seu trabalho, permitindo e encarnando o poder de revelação exaltado como próprio à técnica fotográfica (LUGON, 2010).



Figura 34. Edward Weston, Charrito, 1926.

Contudo, entre as décadas de 1920 e 1930, uma mudança começou a se gestar. Esse câmbio na concepção da fotografia documental foi perpassado pela influência advinda de outra área, do cinema, da qual o próprio termo ‘documentário’ foi tomado de empréstimo. Sabe-se que essa palavra, na acepção a ela concebida atualmente, foi pela primeira vez empregada pelo crítico John Grierson. Em 1926, ele fez uso desse vocábulo para qualificar o filme *Moana*, de Robert Flaherty (1884-1951), como um tratamento criativo da realidade. Nesse caso, a palavra servia para assinalar um tipo de filme cuja finalidade primordial era o seu compromisso com a representação e a produção de conhecimentos acerca do mundo, opondo tal intenção àquela presente nas películas de ficção, tidas apenas como fontes de entretenimento (BARTOLOMEU, 1999; DA-RIN, 2008; RAMOS, 2008, et alia). O campo da fotografia, ao apropriar-se do termo, foi também infiltrado por esse entendimento. Na acepção de fotodocumentário que passou a ser então gestada, a criação humana não era mais percebida

como um elemento perturbador da capacidade reveladora supostamente inerente ao automatismo e à mecanicidade do equipamento fotográfico. Ao contrário, a liberdade criativa do fotógrafo se firmou como um modo de restituir as coisas ‘tais como são’ ao mesmo tempo em que seria possível exceder a mera reprodução da realidade para, dessa maneira, significá-la (LUGON, 2010).

Em 1938, o historiador da arte Beaumont Newhall escreveu um artigo considerado fundador dessa forma de ponderar o fotodocumentário (Ibidem). Em *Documentary approach to photography*, Newhall apontava a capacidade de o documento fotográfico ir além da função estrita de documentação. A partir da análise de obras de Ralph Steiner (1899-1986), Ansel Adams (1902-1984), Walker Evans (1903-1975), Margaret Bourke-White (1905-1971), Willard Van Dyke (1906-1986), entre outros, ele concebeu a possibilidade de a fotografia, mesmo em uma abordagem documental, exercer o tratamento criativo de que falava Grierson. “The documentary photographer is not a mere technician. Nor is he an artist for art’s sake [...]. First and foremost he is a visualizer. He puts into pictures what he knows about, and what he thinks of, the subject before his camera”⁶⁵ (NEWHALL, 1938, p. 5). A fotografia documental definia-se, pois, não como uma transposição mecânica, automática e objetiva do mundo para a imagem, intermediada pela figura do fotógrafo neutro, mas era percebida como um produto que nascia da realidade em si mesma tanto quanto da interpretação do fotógrafo, que materializava na imagem seu conhecimento e seu modo de pensar o mundo por meio do manejo e domínio dos meios e procedimentos de representação.

A menção que John Tagg fez a uma palestra proferida em 1951 por Berenice Abbot (1898-1991) resumiu bem a concepção que se consolidou nesse período. Nela, a fotógrafa celebrou a capacidade (revestida de desafio) que a imagem fotográfica teria de revelar a realidade. Só que, como Tagg pontuou, o valor documental advogado por Abbott como inerente ao processo fotográfico não se confundia com um suposto caráter mecânico atribuído à câmera, sendo perpassado pelo que chamava de ‘objetividade sensível do fotógrafo’, isto é, por algo que estaria implicado nas estratégias de expressão a partir das quais o fotógrafo poderia pôr ordem naquilo que extrai do real, imbuindo-o no âmbito da significação. O fotodocumentário já era, portanto, entendido como produto da combinação dos dados da natureza (o real dado), da personalidade do artista (objetividade sensível) e do uso motivado e

⁶⁵ “O fotógrafo documental não é um mero técnico. Ele também não é um artista em nome da arte [...] Em primeiro lugar e mais importante, ele é um visualizador. Ele transforma em imagens aquilo que ele sabe e que ele pensa sobre o assunto diante de sua câmera” (tradução livre).

seletivo dos meios de representação (leis determinadas pela história das formas representativas) (TAGG, 2005); os dois últimos configurando as dimensões virtuais inerentes à fotografia.

Assim, nessa época, a afirmação da capacidade documental dependeu da suposição de que a fotografia mantinha uma relação privilegiada com o mundo, mas, também, do reconhecimento de que a imagem fotográfica ia sempre além para reescrevê-lo e exprimi-lo de um certo modo. Da noção de ‘prova do mundo’ passou-se à de uma representação possível desse mundo; da noção de ‘presença do real’, à sua expressão. Reconhecia-se, nesse sentido, que, ainda que o fotodocumentário se constituísse de ‘imagens honestas retiradas do próprio real’ e, portanto, históricas, ele não se configurava de maneira transparente, transcrito do mundo sem quaisquer interferências, mas era, na verdade, codificado pelo fotógrafo em seu processo de produção. O fotodocumentário remete ao mundo, estabelecendo relações com ele, e também dele se separa na medida em que sempre o reconfigura em formas virtuais que não são mais as dele. A fotografia passou a ser percebida, pois, como resultado de um processo de transformação e atualização que se dá a partir do modo como o fotógrafo traduz na imagem, na organização dos seus elementos constituintes, uma maneira de recriar o mundo⁶⁶. A fotografia não opera na reprodução ou restituição do referente, mas na sua reapropriação fotográfica (SOULAGES, 2010).

Tome-se como exemplo o ensaio *Virgen índia* (figuras 35 e 36), realizado por Nacho López durante o dia da Virgem de Guadalupe. Nele, o fotógrafo reuniu imagens dos ritos da comemoração que privilegiavam o lado mundano da festa, com pessoas comendo e bebendo, músicos tradicionais entoando canções, vendedores trabalhando, entre outras efemeridades. O foco no que de menos sagrado havia na celebração religiosa foi complementado ainda por fotografias em que a fé parecia se associar ao drama social. Descendente de uma tradição marcada pelo desejo de fazer da imagem um instrumento de engajamento ideológico, López tinha na representação das classes sociais mais baixas e na denúncia de suas precárias condições de vida suas principais preocupações. Por si só, esse dado foi capaz de configurar

⁶⁶ Na maior parte das fotografias documentais, para além da ação do fotógrafo, a ação dos sujeitos fotografados configura-se de maneira central para a recriação do mundo na medida em que a prática fotográfica é o vestígio de um contato, de uma interação entre esses dois sujeitos. Ainda que a relação de força que se estabelece nesse encontro quase sempre confira ao fotógrafo um maior poder sobre o resultado final da reapropriação fotográfica, materializado na imagem, reconhece-se que o fotografado também joga aí com seu corpo, suas performances, suas concepções e seus enunciados (BARTOLOMEU, 2008). Aqui, a centralidade dada à figura do fotógrafo se justifica, contudo, por outro motivo: à argumentação interessa pensar a capacidade de escrita do produtor, conforme será destacado no caso de Pedro Meyer.

um modo particular de construir sua interpretação acerca do tema, evidenciando uma influência basilar do que Abott chamava de personalidade do fotógrafo ou de objetividade sensível: a data católica foi atualizada a partir desse aspecto que lhe era caro.

Foi o que aconteceu, por exemplo, em *Personas arrodilladas* (figura 35). Nessa fotografia, a decisão de romper com a frontalidade e a integralidade tão comuns ao estilo documental clássico serviu justamente como uma estratégia de expressão para destacar às solas deterioradas dos sapatos de alguns cristãos e, com isso, associar a fé à questão social. Em outras imagens, como *Padre e hija arrodillados* (figura 36), essa relação se fez menos visível na foto, mas foi igualmente evocada pela legenda que a acompanhava, que dizia: “if the girl’s eyes denounce premature anguish, the contracting hands and the undulating vein in the father’s forehead demonstrate the intensity of the suffering in which both live”⁶⁷ (Cf. MRAZ, 2003, p. 80). Além disso, em um caso e no outro, o aspecto dramático das fotografias foi enfatizado pelo uso seletivo do meio fotográfico, a partir da exploração das propriedades plásticas do preto e branco como uma estratégia para aumentar seu impacto emocional.



Figura 35. Nacho López, *Personas arrodilladas en la Basílica de Guadalupe*, 1950.

⁶⁷ “Se os olhos da menina denunciam uma angústia prematura, as mãos enrugadas e a veia saltada na testa do pai demonstram a intensidade do sofrimento em que ambos vivem” (tradução livre).

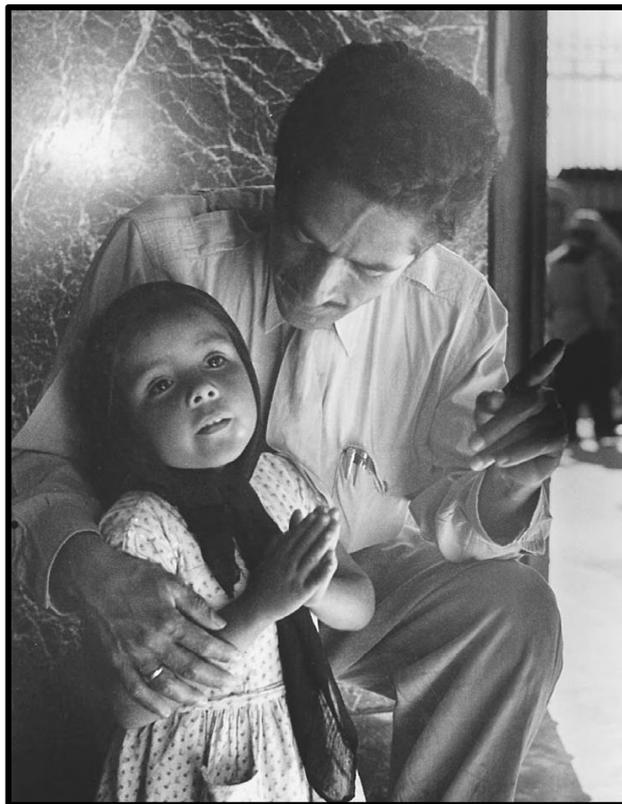


Figura 36. Nacho López, Padre e hija arrodillados en la Basílica de Guadalupe, 1950.

De um modo geral, a partir de 1930, o reconhecimento dessas marcas de expressão implicou também na consideração acerca de uma estilística fotográfica no campo do documentário. Ao recolocar como manifestação de uma intenção configuradora aspectos anteriormente tratados como mecânicos ou causais (como o plano, o enquadramento e a luz), foi possível conceber um senso de assinatura à fotografia. As marcas autorais que já perpassavam o fotodocumentário foram, pois, ressaltadas e validadas enquanto tais. Ao se assumir, nessa época, a impossibilidade de restituir com pureza qualquer coisa exterior à imagem, a representação, a expressão e a significação do real levadas a cabo pelo fotógrafo passaram a se basear primordialmente na experiência por ele vivida. A experiência do documentarista, traduzida no estilo singular adotado por cada um deles, foi valorizada, então, como uma possibilidade de oferecer por meio dela um acesso privilegiado ao mundo, configurando-se enquanto “una declaración complementaria de la realidad del objeto visto”⁶⁸ (LUGON, 2010, p. 108). A fotografia documental assumiu, dessa maneira, os marcos

⁶⁸ “Uma declaração adicional da realidade do objeto visto” (tradução livre).

tradicionais da arte: a transfiguração da realidade, o controle da composição da imagem e a aportação de um elemento pessoal (LUGON, 2010).

Nesse momento, ao assumirem-se também como criadores, os fotodocumentaristas puderam esboçar um senso de liberdade criativa, explorando opções formais que em muitos casos se distanciavam ou mesmo negavam a claridade, a frontalidade, a integralidade, a nitidez e a legibilidade que primeiramente marcaram o estilo documental. Os fotógrafos do projeto da *Farm Security Administration*, como Walker Evans, Dorothea Lange (1895-1965), Russell Lee (1903-1986) e Arthur Rothstein (1915-1985), e os da chamada geração mítica do fotojornalismo, como André Kertész (1894–1985), Gyula Halász Brassai (1899-1984), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Robert Doisneau (1912-1994) e Robert Capa (1913-1954), foram importantes para diversificar os traços estilísticos, apostando em marcas autorais distintas. No México, essa noção mais efetiva de autoria foi observada na obra de Manuel Álvarez Bravo, um dos mais respeitados nomes da fotografia do país. Álvarez Bravo trabalhou sistematicamente a partir de um modo de representação surrealista, em que a conjugação de objetos e situações originalmente dispersos os fazia dialogar entre si na imagem e criava ambiguidades sintáticas que operavam a ressignificação da realidade (figura 37). Dessa forma, mesmo sem se situar estritamente no campo do documental, o artista contribuiu para concretizar também nos limites dessa tradição um modo marcadamente autoral de representar o México, traduzido na busca por novas soluções expressivas.



Figura 37. Manuel Álvarez Bravo, Otra señal – Teotihuacán, 1956.

Além de sinalizar, em um sentido estético, as escrituras que necessariamente perpassavam o processo de produção da fotografia, a ideia de reapropriação fotográfica foi ainda capaz de evidenciar implicações no que diz respeito à dimensão retórica da imagem. Percebeu-se que, se muitos eram os modos de arquitetar a questão formal-estilística da fotografia, o efeito produzido em cada um dessas construções imagéticas possíveis era igualmente variável. O documentário, ao dar ao espectador a chance de olhar o mundo, também o direcionava a uma determinada forma de percebê-lo, engendrada pelo modo como a imagem era construída. A fotografia não simplesmente apontava um ou outro aspecto da realidade, tão somente rerepresentando-os, mas era capaz de produzir, a partir da materialidade do próprio mundo, um outro objeto: uma opinião, um sentimento, uma emoção etc (ROUILLÉ, 2009).

Esses elementos que foram reconhecidos como consequências naturais (e, nesse momento, inclusive, desejadas) da reapropriação fotográfica podem ser de muitos tipos, tão plurais quanto as práticas documentais. A princípio, como o fotodocumentário foi ao encontro de uma finalidade social, as opiniões, os sentimentos e as emoções lançadas buscavam atender à função cognitiva bem como à sensibilização e ao despertar da consciência para os problemas da sociedade. Uma intenção reformista ou revolucionária costumeiramente também se desdobrou deles – a exemplo do que se processou nas obras de Tina Modotti e da maior parte dos fotógrafos envolvidos no projeto do Consejo Mexicano de Fotografía. Em todos esses casos, para atingir esses fins, outro desígnio se fazia fundamental: persuadir o espectador da pertinência do próprio significado estabelecido (NEWHALL, 1949).

Se a ilusória permeabilidade entre mundo e imagem e, por consequência, a impessoalidade de outrora não eram mais capazes de sustentar o caráter documental da fotografia, algumas estratégias passaram a ser mobilizada para isso. Assim, antes de mais nada, o documentário necessitava convocar o espectador a envolver-se com os sentidos edificados a partir desses novos elementos, estabelecendo-se como “a rhetoric of recruitment whose mobilization seeks to incorporate its targeted audience in an identification with the imaginary coherence of its system – an identification that enacts and secures a particular regime of truth, of subjectivity and of sense”⁶⁹ (TAGG, 2009, p. 57). Um dos expedientes

⁶⁹ “Uma retórica de recrutamento, que intenciona gerar em uma determinada audiência uma identificação com a coerência imaginária de seu sistema – uma identificação que inscreve e assegura um certo regime de verdade, de subjetividade e de sentido” (tradução livre).

mais utilizados pelos fotodocumentaristas, sobretudo a partir da década de 1940, para aproximar seu público foi o reforço de um enfoque mais afetivo (LUGON, 2010).

Apresentar a realidade como um drama sentimentalizado (TAGG, 2005) ou como uma concretização da emoção sentida frente ao mundo (LUGON, 2010) tornou-se, assim, uma tática para, primeiramente, reforçar o valor testemunhal da imagem e a experiência do fotógrafo nela materializada e, por tabela, proporcionar ao espectador a oportunidade de testemunhar, por intermédio da sensibilidade do fotógrafo, algo que aconteceu em outro tempo ou espaço. Dessa maneira, ao implicar emocionalmente o espectador na cena retratada, o fotodocumentário estabeleceu-se, senão como o próprio real, ao menos como uma experiência possível dele que, replicada no momento da recepção, poderia configurar-se como experiência vicária capaz de prolongar em algum grau os temas e acontecimentos nele representados e despertar reações similares às de uma experiência direta⁷⁰.

O fotolivro *América, un viaje a través de la injusticia*, de Enrique Bostelmann, lançado em 1970, oferece alguns exemplos significativos do modo como essa dramatização da fotografia documental se processou. O livro reúne cento e setenta imagens que Bostelmann fez durante uma expedição pelos países latinoamericanos, nelas destacando a exploração, física e psicológica, do povo. A fotografia que abre a compilação (figura 38), pelo recorte proposital que mostra apenas as mãos amarradas de um homem sem rosto, já funciona simbolicamente para designar a condição subjugada dos latinos. Indo adiante nessa representação, na maior parte do restante das imagens da compilação, Bostelmann deu ênfase às fisionomias de homens, mulheres e crianças, ressaltadas por um forte contraste tonal. Com isso, o fotógrafo expressou o drama desses sujeitos e, por meio dele, pode aproximar o público dessa realidade, talvez o comovendo e o conscientizando sobre a situação da América Latina (figura 39).

⁷⁰ A ideia de que a imagem pode funcionar como experiência vicária não é concebida exclusivamente à fotografia. O historiador da arte Ernst Gombrich observa essa mesma capacidade na pintura clássica, por exemplo: ao fincar-se no poder icônico e na descrição precisa do real, esse tipo de pintura investe no que ele intitula de ‘princípio do olhar testemunhal’ – segundo o qual, a sensação de presença do referente instaura para o espectador não só o acontecimento, mas, ao exibi-lo, provoca reações parecidas com as de uma experiência direta. “It shows us what happened out there, but also, by implication, what happened or would have happened to us, both physically and emotionally” (GOMBRICH, 1982, p. 254). Contudo, essa propriedade comum a tantas imagens, ganha um distintivo significativo no caso da fotografia documental na medida em que elas pressupõem uma relação do fotógrafo e da câmera com o próprio mundo, dela (e nela) inscrevendo sentidos a partir de situações e eventos reconhecidos como parte do domínio da experiência compartilhada.

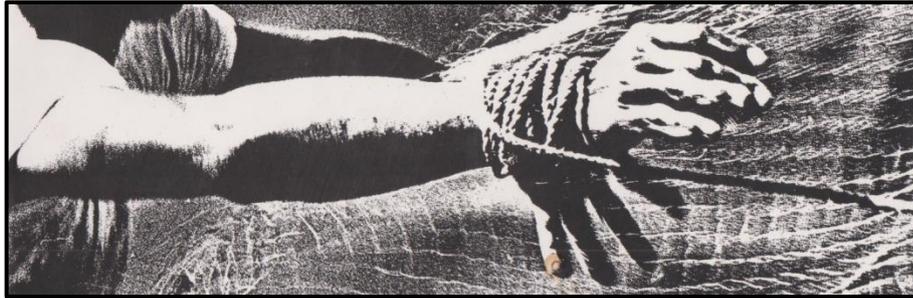


Figura 38. Enrique Bostelmann, Sem título, 1970.



Figura 39. Enrique Bostelmann, Sem título, 1970.

Paralelamente, outra estratégia para afirmação do valor documental da fotografia se tornou corrente. A desdramatização, isto é, a valorização de um tipo de criação visual que segue a lógica do que alguns anos mais tarde o documentarista Raymond Depardon (1942) intitulou de fotografia dos tempos fracos, fez surgir imagens em que a exacerbação do ‘drama sentimentalizado’ ou da ‘emoção sentida’ era substituída pela conformação de instantes irrisórios, aparentemente sem interesse e a-significativos (ROUILLÉ, 2009). Esse outro modo de documentar o mundo também remetia à constituição de um espaço espectral como experiência emprestada. Nesse caso, a falta de um clímax visual ou afetivo convocava o espectador a contemplar a cena apresentada como um equivalente indireto do que seria olhar para o próprio mundo – em que “o fluxo das coisas não para, o mundo não faz pose, o olho não tem moldura” (OMAR, 1999, apud LISSOVSKY, 2008, p. 140).

Assim sendo, na construção desse tipo de imagem, a pretensão testemunhal e o desejo de referenciar o mundo caminhavam sempre em direção ao futuro, para encontrar o

espectador que a completava em sentido. Como Susan Bright constatou em relação à fotografia contemporânea, nesse período as imagens já eram “more open to interpretation from the viewer, using ambiguity as their strength rather than an authorial voice dictating meaning”⁷¹ (BRIGHT, 2005, p. 159). As opiniões, os sentimentos, e as emoções que se construíam no documentário não podiam, portanto, ser tomados como totalmente circunscritos no mundo e/ou na imagem, posto que o diálogo que estabelecia com o espectador também era fundamental. Exemplos disso podem ser elencados tanto no trabalho de fotógrafos mais clássicos, como Lázaro Blanco, cujas imagens são caracterizadas pelo apaziguamento das formas (figura 40), quanto na obra de fotodocumentaristas que adotaram estéticas mais arrojadas, como Francisco Mata (1958) e Rubén Ortiz Torres (1964), com seus enquadramentos inusitados e composições desfocadas, borradas e/ou ambíguas (figura 41). De um modo ou de outro, enfatizando no mundo a aparente ausência de significação, a imagem passou a exigir do espectador uma observação mais detida, amparada na possibilidade de assim entrever significados próprios.



Figura 40. Lázaro Blanco, Solitario, 1979.

⁷¹ “Mais abertas à interpretação do espectador, aproveitando-se da força da ambiguidade mais do que de uma voz autoritária ditando um sentido” (tradução livre).



Figura 41. Rubén Ortiz Torres, Intitulada, 1983.

Esse outro modo de documentar respaldou e foi respaldado por um novo objetivo que passou a ser mais comum à prática do documentário. Nessa época, os fotodocumentaristas desvencilharam-se da obrigatoriedade de vincular seus trabalhos ao âmbito do social ou, mesmo quando se mantiveram ligados a essa temática, eles largaram uma abordagem necessariamente meliorista. Ao abrir mão da pretensão de reformar o mundo a partir da conscientização do público, a fotografia documental estabeleceu outra dinâmica, menos impositiva. No *release* de uma exposição que organizou nos Estados Unidos, em 1967, com obras de Diana Arbus (1923-1971), Garry Winogrand (1928-1984) e Lee Friedlander (1934), o curador John Szarkowski já assinalava essa propensão das novas práticas documentais ao pontuar que

Their [of the new generation of photographers] aim has been not to reform life but to know it, not to persuade but to understand. What unites them is not style or sensibility: each has a distinct and personal sense of the uses of photography and of the world. What they hold in common is the belief that the commonplace is worth looking at⁷² (SZARKOWSKI, 1967, p. 3).

⁷² “O objetivo deles [da nova geração de fotógrafos] não tem sido reformar a vida, mas conhece-la; não persuadir, mas entender. O que os une não é um estilo ou uma sensibilidade: cada um tem um entendimento

Assim, ao colocarem o simples ‘olhar para o mundo’ como base de suas imagens, os focumentaristas fizeram da fotografia um meio de compreender a realidade. Consolidou-se, com isso, uma tendência significativa para o campo, segundo a qual importava menos as intenções de recrutamento e de convencimento inerente à militância social e ao anseio reformista do que a oportunidade de ver e, a partir da visualidade, conhecer e entender o mundo – para o fotógrafo tanto quanto para o espectador.

2.2. O valor de registro ou de vestígio do real nas diferentes práticas fotográficas

O reconhecimento de uma escritura documental, evidenciado pela aceitação das dimensões estéticas e retóricas implicadas no processo da reapropriação fotográfica, ressaltou que o fotodocumentário não precisava tomar a fotografia de maneira ingênua, percebida como representação objetiva do mundo. Entretanto, mesmo ao assumir o caráter construído da imagem, ela ainda era validada em seu caráter indicial, isto é, em função de ser fruto de uma conexão material com seu referente. Se a fotografia é resultado do contato com o mundo, um distintivo significativo em relação a outras formas de representação se estabelece: a imagem fotográfica, por ser uma inscrição fotoquímica ou eletrônica⁷³, teria como material privilegiado o próprio ‘real dado’, isto é, o presente do estado das coisas de algum modo captado pela câmera e disposto da imagem. O registro ou vestígio do real então conseguido se configura como responsável pela capacidade de a fotografia referenciar o mundo, de testemunhar algo a partir dele. De fato, a valorização do caráter indicial desse tipo de imagem, do que ele supostamente trazia em si do próprio mundo, é outra linha de força fundamental.

Nesse sentido, muitos teóricos e fotógrafos envolvidos com o fazer documental pressupunham um determinado contato com a realidade como melhor forma ou mesmo como único modo possível para a realização de suas imagens. Ao refletir genericamente sobre a fotografia, Franz Roh (1890-1965), por exemplo, reconhecia todo o processo de criação inerente à produção fotográfica, situando-a como atividade expressiva, mas afirmava que tal

peçoal e distinto acerca dos usos da fotografia e do mundo. O que eles têm em comum é a crença de que vale a pena olhar para a realidade ordinária” (tradução livre).

⁷³ A câmera fotográfica analógica, por dispor de uma superfície fotoquímica sensível à luz, tem a capacidade de captar os traços luminosos refletidos pelas coisas e, então, reproduzi-los para originar sua imagem. Na fotografia digital, o processo não é químico, mas eletrônico: há um sensor que transforma as informações de luz que chegam a ele em impulsos elétricos que são codificados pelos circuitos internos do equipamento e gravados na memória da câmera. Nos dois casos, o princípio de reflexão da luz se mantém, garantindo-lhe o mesmo caráter indicial.

criação se encerrava no “acto de elección de un trozo de realidad fértil bajo todos los conceptos, y no en la transformación manual tan extendida de cualquier realidad”⁷⁴ (ROH, 2007, p. 149). Edward Weston apresentava um ponto de vista semelhante ao sustentar que existia um número infinito de composições possíveis disponíveis ao fotógrafo no momento do clique, seja no que concerne à distância focal, ao ângulo de tomada, ao enquadramento, ao tempo de exposição, ao modo de iluminação, à escala tonal, entre outras; ainda que todas elas servissem sempre para “presentear al sujeto [que está frente a su objetivo] en términos de su realidad básica”⁷⁵ (WESTON, 2007, p. 205), sendo a prática fotográfica marcada pela mobilização da “visión fotográfica en el descubrimiento de la esencia del mundo”⁷⁶ (Ibidem, p. 207).

Embora tanto Franz Roh quanto Edward Weston estivessem preocupados com questões de ordem estético-formal⁷⁷, suas falas deram a entrever um método fotográfico que foi levado ainda mais a sério no caso do documentário: o descobrimento da realidade social como uma maneira de proceder durante a feitura das imagens. Essa concepção foi explicitamente detalhada por Henri Cartier-Bresson. Para ele, o trabalho do fotógrafo se baseava na acuidade visual que o permitia identificar, em meio ao caos da realidade, os elementos que deveriam ser daí tomados e dispostos na imagem de tal modo a dar conta do assunto representado. “A fotografia implica o reconhecimento de um ritmo no mundo das coisas reais. O que o olho faz é encontrar e enfocar o assunto particular dentro da massa da realidade: o que a câmara faz é simplesmente registrar em filme as decisões tomadas pelo olho” (CARTIER-BRESSON, 1965, p. 20). A espera, que caracterizava sua atividade

⁷⁴ “Ato de eleição de um pedaço da realidade fértil, em todos os sentidos, e não na transformação generalizada de quaisquer realidades” (tradução livre).

⁷⁵ “Apresentar o assunto [que está frente a sua objetiva] nos termos de sua realidade básica” (tradução livre).

⁷⁶ “Visão fotográfica para o descobrimento da essência do mundo” (tradução livre).

⁷⁷ Weston, em especial, tinha como preocupação central tanto de seus textos sobre fotografia quanto de suas imagens questões de ordem estético-formal. Se as fotografias têm, como Susan Sontag localiza, duas funções básicas, embelezar e contar a verdade; Weston estava mais envolvido com a primeira delas. Seus trabalhos mais conhecidos, com pimentões, folhas de repolho, conchas, dunas e corpos femininos nus que beiram a abstração, parecem ter como objetivo mostrar os assuntos mais banais como nunca antes vistos – fazendo com que a intenção de ‘apresentar sua realidade básica’, sua ‘essência’ fosse traduzida no desejo de “mostrar-lhes [às outras pessoas] aquilo que seus olhos insensíveis perderam” (WESTON apud SONTAG, 2004, p. 112). Contudo, em 1943, quando escreveu o texto referenciado, Weston estava mais próximo de uma corrente documental, fazendo imagens de prédios deteriorados, postos de gasolina desativados, letreiros, entre outros elementos que construíam o que ele chamava de ‘minha América’ (DYER, 2008). Nesse contexto, falar de ‘realidade básica’ e ‘essência’ ganhava uma nova conotação, que também se coligava à ideia de contar a verdade pretendida de forma mais contundente por aqueles fotógrafos estritamente documentais que tinham o descobrimento da realidade como método e como objetivo final.

fotográfica (e a de toda tradição moderna da fotografia), decorria do tempo necessário para descobrir e então capturar esse ‘instante decisivo’, em que a essência dos acontecimentos em curso se manifestava em significação e em forma (Ibidem). Esse pensamento também foi sustentado por Nacho López. De acordo com o seu modo de entender a fotografia documental, o poder interpretativo da imagem derivava da “rediscovery of reality by the photographer. Rediscovery, not invention; rediscover juxtapositions, metaphors that are already existent and waiting to be captured by the photographer’s intelligence”⁷⁸ (LÓPEZ apud MRAZ, 2003, p. 168). Nesse sentido, López punha tamanha importância no papel desempenhado pelo real dado, pelo estado das coisas, que tornava inviável conceber qualquer intromissão explícita do fotógrafo.

Mesmo levando em conta somente os elementos estritamente fotográficos, limitando a atividade ao uso dos recursos permitidos pela câmera, tal entendimento já seria conceitualmente questionável. Se o mundo só é acessível à imagem através de pontos de vista que são imateriais, nenhuma fotografia é resultado apenas da descoberta de fragmentos do mundo material, mas sempre se conformava como atualizações do mundo virtual, das possibilidades de visadas permitidas pelo real (ROUILLÉ, 2009) e, portanto, em alguma medida se configura como invenção. Trata-se, precisamente, do reconhecimento de que a criação assumida como inerente à imagem já se configurava como intervenção, no sentido forte da palavra. Todo uso expressivo do meio fotográfico, ao passo em que subjuga o mundo a lembranças, crenças, valores, interesses e juízos, referindo-se à realidade através de formas simbólicas deles decorrentes, caracterizava-se como uma ação que não se diferencia tanto daquelas condenadas pelos defensores do método da descoberta.

Além disso, ao ser considerada em relação a intervenções mais radicais, na acepção mais corrente do termo ‘manipulação’, de condicionar e influenciar a própria materialidade do mundo, a prática da mera descoberta pouco foi tomada como método. O próprio López, a despeito de seu discurso, costumava dirigir as fotografias que realizava com finalidades documentais, provocando modificações nos objetos ou acontecimentos propriamente ditos e até mesmo encenando-os, sempre com a intenção de melhor adaptar os dados do mundo às necessidades de significação próprias à imagem e, assim, dar forma ao que julgava ser a correta compreensão dos temas que retratava (MRAZ, 2003). Esse tipo de expediente, mesmo

⁷⁸ “Redescoberta da realidade feita pelo fotógrafo. Redescoberta, não invenção, redescoberta de justaposições e metáforas que já existem e esperam ser capturados pela sagacidade do fotógrafo” (tradução livre).

sendo tabu para grande parte dos fotodocumentaristas, foi e ainda é bastante comum no seio da tradição documental.

Em *Guide to better photography*, de 1941, e *The complete photographer*, de 1943, Berenice Abbot e Arthur Rothstein, respectivamente, apontavam a manipulação como estratégia legítima do fotodocumentário (LUGON, 2010). Rothstein, de modo mais enfático, defendia a encenação: “the photographer [must] become not only a cameraman but a scenarist, dramatist, and director as well”⁷⁹ (ROTHSTEIN, 1943, apud MRAZ, 2003, p. 171). Para ele, manipular o motivo era uma forma válida desde que funcionasse para adicionar valor à imagem enquanto representação, ou seja, desde que servisse para dar origem a uma imagem que o fotógrafo acreditasse ser mais fiel ao seu modo de interpretar o mundo⁸⁰ (MRAZ, 2003; LUGON, 2010; et alia).

Assim como Abbot e Rothstein, na contemporaneidade, diversos fotógrafos seguiram a tentativa de destituir esses recursos da conotação pejorativa costumeiramente dada à ideia de manipulação. Francisco Mata, por exemplo, não acreditava que essa palavra fosse a ideal para referir-se às práticas construtivas empregadas em seu trabalho e no de outros colegas documentaristas. “I don’t feel that you’re manipulating the photographic act so much as you’re using it as a basis for creating”⁸¹, afirmou (MATA apud MRAZ, 2003, p. 170). Nesse caso, as interferências dos autores tanto quanto o manuseio expressivo do meio fotográfico levado a cabo por eles não são entendidos como esfacelamento do valor da fotografia enquanto vestígio, mas, sim, como uma maneira de aproveitar-se dele para conseguir ir além do que a realidade concreta, por si só, poderia oferecer à representação.

É o caso de *Alma en la azotea* (figura 42), parte da série *Mexicaltzingo, territorio rebelde*, de Giorgio Viera (1972); imagem que, apesar disso, foi alvo de polêmica. Depois de ganhar a VI Bienal de Fotoperiodismo, ela foi percebida como cópia de uma fotografia do taiuanês Chien Chi-Chang (1961). Mais do que levantar debates sobre a questão da

⁷⁹ “O fotógrafo [deve] converter-se não apenas em um operador de câmera, mas também em um roteirista, em um dramaturgo, em um diretor” (tradução livre).

⁸⁰ A essa condição, Rothstein adicionava outra: todas as manipulações deveriam parecer naturais e espontâneas, indiscerníveis para o espectador, de modo a não abalar a credibilidade da fotografia enquanto recorte do real, que considerava a ‘ilusão primária’ do fotojornalismo e do fotodocumentário. Essa concepção, como será pontuado mais a frente, se baseia no modo de entender a honestidade esperada do fotógrafo ao produzir imagens fidedignas, mas que, hoje, ao contrário do que se acreditava na década de 1940, não necessariamente se firma na crença em uma prática não-intervencionista.

⁸¹ “Eu não sinto que esteja manipulando o ato fotográfico tanto quanto usando-o como base para a criação” (tradução livre).

originalidade artística posta em cheque pela citação (nas palavras dos que se colocaram a favor do recurso) ou pelo plágio (para seus detratores), a controvérsia maior se deu no campo ético: para construir essa imagem semelhante à outra que julgava interessante, o autor induziu a moça à pose, configurando, segundo as acusações feitas na época, um pecado ético quando tomado nos limites de uma produção jornalístico-documental que se pretendia fidedigna.



Figura 42. Giorgio Viera, Alma en la azotea, 2003.

Entretanto, se considerada nos termos defendidos por Abbot, Rothstein ou Mata, essa acusação perdia razão. No contexto da série que compunha, referenciando às implicações sociais e humanas decorrentes do elevado consumo de drogas em Mexicaltzingo, um bairro pobre de Guadalajara, a imagem ajudava a transmitir a visão do fotógrafo acerca da situação dos viciados, independentemente de ter sido posada. Há, portanto, a constituição de um significado com base no testemunho do autor, no que ele experienciou e aprendeu do seu convívio com as pessoas de Mexicaltzingo. Contudo, além disso, sua criação aproveitou-se do valor de registro ou vestígio do real próprio à fotografia para erigir sentido, uma vez que se baseou em referências concretas ao espaço social mexicano, decorrente da especificidade da paisagem e dos traços étnicos da menina retratada, possíveis justamente por a imagem ser também, em alguma medida, um ‘recorte do real’ (GONZÁLEZ, 2008b).

Por conta disso, pode-se constatar que falar da importância da fotografia enquanto representação atrelada ao real, como registro ou vestígio dele, não é aludir inocentemente a uma relação direta com o mundo que se finca na pura imanência, mas levar em conta um

contrato que se estabelece entre dois polos envolvidos no ato fotográfico, entre o fotógrafo e seu espectador. Estabelece-se, assim, a ideia de um pacto duplo (LIZARAZO, 2008): em primeiro lugar, o fotógrafo compromete-se a construir uma interpretação plausível do mundo que sirva de testemunho da sua experiência junto a um determinado espaço-tempo e, como contrapartida, o espectador se compromete a aceitar a fotografia como referência satisfatória dessa realidade social, ainda que saiba que os dados do real passaram por uma série de transformações e manipulações até conformarem-se na imagem. Não à toa, na contemporaneidade, assume-se que as principais preocupações relativas ao documentário não são com “questions of naturalistic accuracy, but to seriousness of purpose, detail and depth of research, and to integrity of story-telling”⁸² (WELLS, 2003, p. 252). É dessa obrigação do autor que, afinal, depende todo o funcionamento da imagem nos limites do fotodocumentário.

Respeitando esse pacto, o fotógrafo não precisa restringir-se a uma atuação que vise descobrir o mundo, mas pode construí-lo efetiva e explicitamente. Aceita-se, pois, que as informações derivadas do fotodocumentário são sempre processadas – o que significa que armazenar, ordenar, avaliar, reinventar e criar em cima dos dados fornecidos pela realidade constituem etapas permitidas ou mesmo indispensáveis para qualquer tipo de representação (FONTCUBERTA, 1996), podendo, então, guiar o trabalho do documentarista.

Contrariamente ao que se pode experimentar com a prática fotográfica mais banal, a verdade, aliás, como a realidade, jamais se desvenda diretamente, através de simples registro. A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas (ROUILLÉ, 2009, p. 67).

Assim, se o documentário fotográfico é a interpretação e a construção do ponto de vista assumido por um sujeito na passagem de um real complexo, confuso e sentido (na percepção inicial do mundo) a uma realidade a ser reconhecida (a da imagem fotográfica), seu processo de criação se dá para além da descoberta: nele, igualmente, há o estabelecimento de novos elementos, virtuais, não encontrados antes da imagem, mas que nela e por meio dela tomam forma. A efetividade entre imagem e mundo pressuposta no fotodocumentário pode ser empreendida mesmo ao submeter a dimensão material, gestual e corporal da realidade ao

⁸² “Questões de precisão naturalista, mas de seriedade de propósito, de detalhe e profundidade da pesquisa e de integridade na narrativa” (tradução livre).

performativo, ao conceitual, ao construído. Nessas situações, o mundo concreto deixa de ser o objeto último e se converte em uma matéria-prima sobre a qual se pode trabalhar para construir um testemunho.

A série já referenciada de Dulce Pinzón (figura 22), na qual fez trabalhadores imigrantes nos Estados Unidos encenar papéis de super-heróis, serve de exemplo de um documentário em que o performático, o conceitual e o construído se estabeleceram como tão ou mais importantes que a materialidade, a gestualidade e corporeidade do mundo para a construção de significados sobre a realidade. Trata-se de um caso em que tais expedientes foram usados em favor (e não no sentido de desintegrar) da dimensão documental da fotografia. Aí, a fotografia, para além de uma máquina registradora, foi tomada como um meio de expressão que ajudou a estabelecer a perspectiva do documentarista – ainda que, obrigatoriamente, esse perspectivismo deva ser desenhado por meio dos guias éticos de um contrato assumido por toda produção fotográfica com fins documentais, isto é, de prestar contas do mundo que representa. Isso significa que a imagem documental não precisou se submeter à falácia da representação das coisas ‘tal como elas são’ (presas à descoberta), mesmo que sem se estruturar como mera convicção subjetiva, descolada do mundo a qual aludia: o ponto de vista criado a partir das virtualidades apreendidas e elegidas pela fotógrafa no contexto de uma problemática geral foi, pois, compatível com a comunidade de sentidos do qual fazia parte e que serviu de ponte para a sua relação com a realidade social.

Todo documentarista, nesses termos, age por delegação, como portador de um sentimento público que compartilha com seus espectadores na busca de uma verdade, mais intersubjetiva que propriamente objetiva ou mesmo subjetiva. Se o mundo, enquanto tal, não lhes é dado pela câmera, os fotógrafos aliam-se a visões de mundo para serem capaz de representá-lo. Isso acontece, aliás, não apenas no que diz respeito a imagens contemporâneas que apresentam uma perspectiva performática, conceitual ou construtivista, mas em qualquer fotografia que cria em si mesma um mundo próprio capaz de construir significados que se colam ao mundo, ainda que não se confundam com ele. Nacho López, por exemplo, criou imagens fotográficas que se delinearam como cúmplices de uma visão própria à teologia política (figuras 35 e 36); Enrique Bostelmann, a uma esquerda reformista (figuras 38 e 39); Dulce Pinzón, a uma parcela de imigrantes (figura 22), e assim por diante. O contrato de comprometimento com o mundo que guia o trabalho documental é, portanto, respeitado se pensado como intercedido por um modo próprio de estar nele, isto é, segundo o pertencimento

do documentarista a uma determinada comunidade de sentidos a partir de qual (e muitas vezes, para a qual) sua obra é mobilizada.

2.3. A importância da série fotográfica, do projeto gráfico e do texto verbal

Uma terceira linha de força, que igualmente transpassou a maior parte das propostas documentais, em toda a sua história, refere-se ao seu modo de apresentação, baseado na adição mais que na concentração. Já em 1938, no texto avaliado como fundador da noção de documentário fotográfico moderno, Beaumont Newhall pontuava a importância que a série deveria exercer para o fotodocumentário, afirmando que a disposição de fotografias que pudessem, juntas, dar conta de uma determinada temática era a fórmula mais produtiva para a construção do documental, posto que, ao serem apresentadas conjugadas, uma fotografia podia consolidar e fortalecer o sentido da outra (NEWHALL, 1938).

A princípio, o argumento central que sustentava a ideia da série era do tipo negativo: acreditava-se que a fotografia, por ser um recorte tão reduzido do mundo, precisava somar-se a outras para trazer uma visão mais complexa da realidade e, de tal forma, dar conta de maneira mais eficaz daquilo que pretendia retratar (LUGON, 2010). Henri Cartier-Bresson, por exemplo, apelou para tal concepção ao idealizar a reportagem fotográfica. Segundo ele, para construir um relato, o fotógrafo muitas vezes precisava fazer diferentes imagens que apanhassem elementos expressivos que se encontravam originalmente dispersos no tempo e no espaço e então organiza-las em uma sequência capaz de gerar um significado completo⁸³ (CARTIER-BRESSON, 1965).

Mas, para além desse argumento, uma proposição positiva foi paralelamente formulada para sustentar a importância das séries fotográficas, que se somou e em alguma medida substituiu o primeiro raciocínio. Mais do que ser percebida como uma estratégia para resolver a pobreza ontológica da fotografia, a série foi entendida em função de sua eficácia compositiva. Nesse caso, mesmo que cada imagem fosse reconhecida em sua unidade de sentido, ao serem dispostas juntas, as fotografias eram percebidas como capazes de extrapolar seus valores unitários e, a partir das modificações e modulações geradas pelo agrupamento, gerar novas significações (CAMPANY, 2008; LUGON, 2010, et alia). Assim, a interpretação

⁸³ Cartier-Bresson acreditava na capacidade de uma única fotografia referenciar o mundo de modo restituí-lo significativamente na imagem – crença que está, aliás, na base da sua famosa noção de instante decisivo. Contudo, para ele, obter uma imagem singular cujo vigor e riqueza pudessem expressar tanto a ponto de ser completa em si mesmo era algo raro (CARTIER-BRESSON, 1965).

e a construção do ponto de vista já assumidas nas imagens individuais eram evocadas também para seus conjuntos, posto que, unidas, as fotografias criavam novos elementos não existentes nem antes da imagem e nem mesmo na imagem propriamente dita, mas, apenas, em sua adição. Tal acepção estava delineada pelo menos desde o lançamento do livro *American photographs*, de Walker Evans, no qual o escritor Lincoln Kirstein destacava o resultado conceitual dos conjuntos de imagens compostos pelo fotógrafo.

These photographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures made by the camera turned indiscriminately here and there. In intention and in effect they exist as a collection of statements deriving from and presenting a consistent attitude. Evans develops what we might call a conceptual palimpsest in which the memory and implications of each new photograph are mentally superimposed on the preceding one⁸⁴ (KIRSTEIN, 1938, apud CAMPANY, 2008, p. 73).

A passagem da imagem única à ideia de conjunto evocada por Kirstein e por muitos outros que o acompanharam no elogio à força das relações, que englobavam e davam novos sentidos às imagens, configurava a série como uma forma de constituição de enunciados semanticamente congruentes, mais fortes. A organização da série, nesses termos, não buscava restaurar a realidade, mas, através dela, por meio da conjunção de imagens, estabelecer um discurso sensível sobre o mundo, como edifícios estéticos e conceituais ao mesmo tempo inéditos e autônomos (LUGON, 2010). Em tal sentido, sobretudo quando aliada à intenção documental, as séries tinham o potencial de se converter em verdadeiros ensaios sobre uma determinada temática. Por ensaio entende-se a produção fotográfica que se constitui como um olhar extenso e profundo acerca de um objeto, como uma ponderação sobre o mundo (MACHADO, 2003; FIÚZA e PARENTE, 2008; ENTLER, 2013; et alia).

O reconhecimento da natureza ensaística da fotografia transformou o entendimento sobre a atividade do fotodocumentarista. Por essa perspectiva, seu trabalho não se resumia ao momento de tomada da imagem, mas estendia-se igualmente à edição, isto é, à seleção e à montagem do material fotográfico como um conjunto com começo, meio e fim. “El arte fotográfico es considerado no tanto una toma sino más bien una construcción, efectuada por etapas y resultante tanto de la proyección y de la reevaluación de las imágenes como de su

⁸⁴ “Estas fotografías, ainda que necessariamente vistas em separados, não são concebidas como imagens isoladas feitas por uma câmera que aponta indiscriminadamente para aqui e para ali. Em intenção e em efeito, elas existem como um conjunto de declarações que se derivam e dão conta de uma atitude consistente. Evans desenvolve o que podemos chamar de um palimpsesto conceitual em que a memória e as implicações de cada nova fotografia são mentalmente sobrepostas às da anterior” (tradução livre).

creación”⁸⁵ (LUGON, 2010, p. 264) – sendo todas esas etapas consideradas fundamentais para construir uma leitura sobre a realidade social.

A partir da década de 1930, esse modelo ensaístico de documentário e a concepção de um trabalho fotográfico que excedia a feitura de imagens ganharam um aliado importante no âmbito do fotojornalismo: as revistas ilustradas. Tendo como inspiração publicações internacionais como a *Vu*, a *Regards*, a *Picture Post* e a *Life*; no México, foram lançados os títulos *Hoy*, *Mañana*, *Siempre!* e *Rotofoto*. Essas revistas, que consolidaram no país um padrão de jornalismo que tomava a imagem como meio de informação privilegiado sem abrir mão do seu valor estético⁸⁶, também contribuíram para fazer do ensaio uma das principais estratégias de apresentação das práticas documentais e para perceber a relevância da edição fotográfica. Os fotolivros, cujos primeiros exemplares começaram a ser editados nessa época⁸⁷, configuraram-se igualmente como veículo para a circulação de ensaios fotográficos.

Nas revistas ilustradas e nos fotolivros, a ideia de conjunto, a força das relações proporcionadas pela junção das imagens e o trabalho de edição eram exaltados. “Each image placed so as to resonate with its fellows as the pages are turned, making the collective meaning more important than the images’ individual meanings, [...] [like] an extended essay

⁸⁵ “A arte fotográfica é considerada não uma tomada, mas uma construção, efetuada por etapas e resultante da projeção e da reavaliação das imagens tanto quanto da sua criação” (tradução livre).

⁸⁶ Em 1947, o crítico Antonio Rodríguez promoveu em parceria com a *Mañana* aquela que é considerada a primeira exposição nacional de fotojornalismo e uma das responsáveis pelo reconhecimento artístico da produção fotojornalística da época: *Palpitaciones de la vida nacional – México visto por los fotógrafos de prensa*, realizada no Palacio de Bellas Artes, na capital mexicana. Nela, foram apresentados trabalhos de trinta e três repórteres fotográficos, entre os quais estavam Agustín Casasola Jr, Antonio Carrillo, Armando Zaragoza, Enrique Díaz, Enrique Delgado, El Chino Pérez, Fastino e Francisco Mayo, Julio León, Luis Zendeas, Manuel Montes de Oca e Ugo Moctezuma (DEBROISE, 2005; NASR, 2010, et alia).

⁸⁷ O primeiro fascículo do *Álbum histórico gráfico*, lançado em 1921 por Agustín Víctor Casasola e filhos, é considerado o primeiro fotolivro publicado no México e na América Latina (FERNÁNDEZ, 2011). Nas décadas seguintes, livros como *Molino Verde*, de Agustín Jiménez; *Fotografías*, de Manuel Álvarez Bravo; *Fotografía del pensamiento (?)*, de Armando Salas Portugal; *América: un viaje a través de la injusticia*, de Enrique Bostelmann, *La Ciudad de México*, de Nacho López, e *Para verte mejor, América Latina*, de Paolo Gasparini, foram editados no México – em 1932, 1945, 1968, 1970, 1970 e 1972, respectivamente. Entretanto, apesar desses e de outros exemplos pontuais, foi somente a partir de 1980 que a publicação de fotolivros tornou-se mais comum no país (PARR e BADGER, 2006). Apenas nessa primeira década, somente pela coleção *Río de Luz*, mais de vinte títulos foram lançados, a exemplo de *Yo, el ciudadano*, de Nacho López (1984); *La raíz y el camino*, de Mariana Yampolsky (1984); *Escribir con luz*, de Héctor García (1985); *Dulce sudor amargo*, de Miguel Rio Branco (1985); *Espejo de espinas*, de Pedro Meyer (1986); *Casa santa*, de Rafael Doniz (1986); *Luces y tiempos*, de Lázaro Blanco (1987); *Al paso del tiempo*, de José Luis Neyra (1987); *Sendas del Ecuador*, de Hugo Cifuentes, e *Mucho sol*, de Manuel Álvarez Bravo (1989).

in photographs, with intention, logic, continuity, climax, sense and perfection”⁸⁸ (PARR e BADGER, 2004, p. 6-7). O processo de montagem destacado nesses casos era percebido como um elemento que dava força ao documentário e ao ensaio fotográfico na medida em que garantia a possibilidade de o fotógrafo estruturar por meio dele um discurso próprio e, assim, comunicar uma mensagem particular sobre o mundo, conforme o experienciava (PARR e BADGER, 2004; CAMPANY, 2008; LUGON, 2010, et alia).

É o caso do livro *Fotografías*, de Manuel Álvarez Bravo, publicado em 1945 (figura 43). O livro, uma monografia realizada para servir de catálogo de uma exposição retrospectiva dos vinte primeiros anos do trabalho do fotógrafo, é formado de imagens agrupadas a posteriori, isto é, que não foram pensadas enquanto conjunto no momento da tomada, mas que foram organizadas de tal maneira que parecem se unificar em torno de um objetivo: a busca pela definição do espírito mexicano, realizada por meio do tratamento de temas universais traduzidos em um contexto sociocultural específico (PARR e BADGER, 2006). Na empreitada assumida em tal livro, Álvarez Bravo dispôs paisagens, retratos, flagrantes feitos na rua e imagens abstratas para ponderar algo sobre a natureza do ‘espírito mexicano’, delineado de modo cru a partir de tensões que transpareciam, ainda que indiretamente, não de uma ou outra fotografia, mas do subtexto formado no conjunto delas. Algum tempo mais tarde, diversos comentadores dessa obra detectaram nela uma antecipação visual das ideias que Octavio Paz defenderia cinco anos depois em *El labirinto de la soledad*, segundo as quais a realidade local seria marcada por precariedades e submissões determinadas pela violação primeira ocorrida quando da sua fundação enquanto nação, isto é, do passado sangrento da conquista espanhola (Ibidem). Esse sentido, talvez incapaz de ser invocado em uma única imagem, se revelava na leitura do todo.

⁸⁸ “Cada imagem é posicionada de modo a ressonar suas companheiras na medida em que as páginas são viradas, tornado o sentido coletivo mais importante que os individuais, [...] [como] um longo ensaio em fotografia, com intenção, lógica, continuidade, climax, sentido e perfeição” (tradução livre)

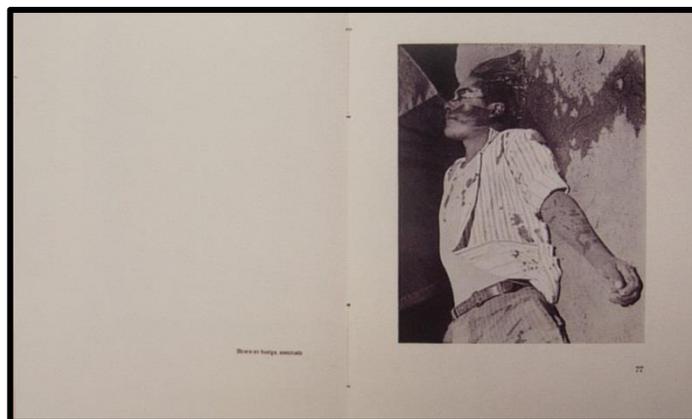
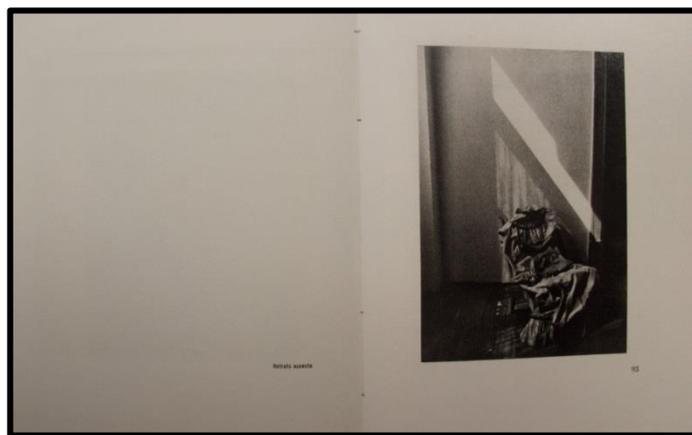
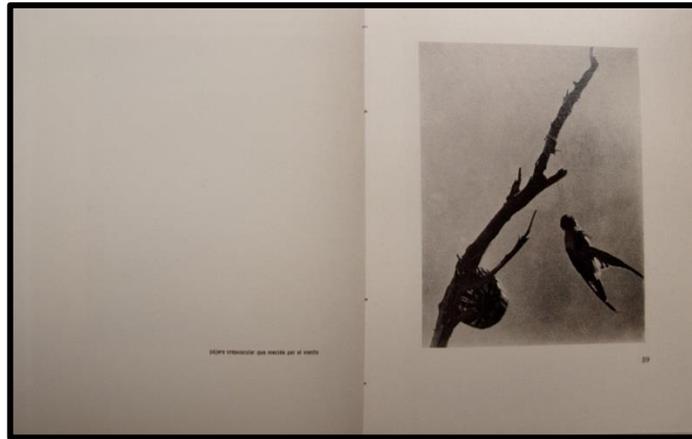


Figura 43. Manuel Álvarez Bravo, do livro *Fotografías* (sequência de páginas), 1945.

Além do valor do conjunto, as séries fotográficas quando utilizadas nas revistas ilustradas e nos fotolivros, dependiam ainda do modo como o projeto gráfico-editorial lhes conferia significação. Um exemplo disso pode ser observado nesse mesmo livro. Nele, Gabriel Fernández Ledesma, designer responsável, optou por um desenho clássico, no qual as

imagens foram dispostas nas páginas ímpares, com amplas margens brancas que se estendiam pelas páginas pares. Esse *design*, respeitando a concepção do próprio trabalho de Álvarez Bravo, deu respiro às fotografias de modo que a interpretação pudesse ocorrer mais detidamente, possibilitando ao leitor inferir os significados nada óbvios e declarados, típicos da obra do fotógrafo. Já a visualidade construída pelo designer Martí Soler para o livro *América, un viaje a través de la injusticia*, de Enrique Bostelmann, anteriormente comentado, seguiu uma lógica distinta. Como nesse projeto, por meio de suas imagens, Bostelmann construiu visualmente um discurso contundente sobre a exploração física e psicológica dos latinoamericanos, a disposição das imagens pode estabelecer relações mais precisas entre elas. Nesse sentido, a impressão evidenciada em uma fotografia isolada foi prolongada nas seguintes não apenas pelo passar das páginas, mas também pelo ritmo criado nas páginas duplas e na sobreposição de imagens. Assim, por exemplo, uma fotografia do rosto de um camponês com linhas de expressão bem demarcadas sobreposta a uma outra de espigas de milho com textura semelhante (figura 44) ou a imagem um mico saindo de uma caixa velha sobreposta a uma de grades que levam a uma parede deteriorada na qual uma janela dá a entrever um sujeito também contido em certos limites (figura 45) ajudaram a projetar os significados de opressão pretendido pelo fotógrafo.



Figura 44. Enrique Bostelmann, do livro *América: un viaje a través de la injusticia* (página dupla 1), 1970.

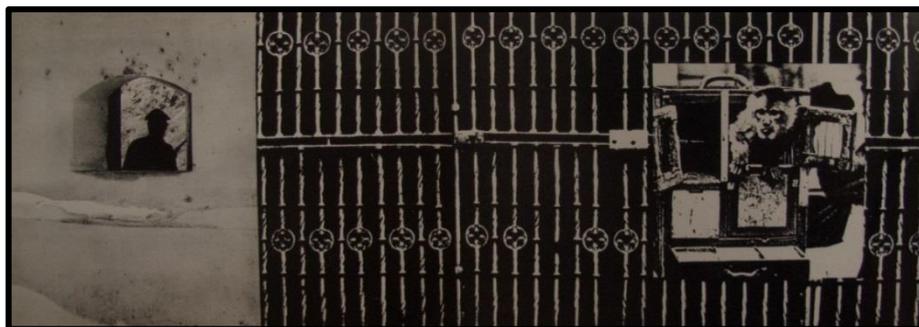


Figura 45. Enrique Bostelmann, do livro *América: un viaje a través de la injusticia* (página dupla 2), 1970.

O casamento texto-imagem foi percebido como outro recurso valioso para as revistas ilustradas e fotolivros, funcionando também para reforçar o argumento construído pelas/nas séries fotográficas e pelo/no *design*. O estabelecimento de relações verbo-visuais se deu de diferentes maneiras. Se em *Fotografías*, de Manuel Álvarez Bravo, o texto se resumia a um prefácio e aos títulos das imagens, outros fotógrafos optaram por textos mais complexos, como no livro *Viaje a Cuba*, de 1974, em que Vicente Leñero escreveu textos para dialogar com suas fotografias, ou como no livro *¿Podrías vivir como um tarahumara?*, de 1977, em que as imagens de Bob Schalkwijk (1933) foram acompanhadas por escritos explicativos assinados por Don Burgess. Em todos esses modos de trabalhar com o verbal, em geral, a função do texto era conduzir e complementar os sentidos estabelecidos visualmente.

Em *Para verte mejor, América Latina* (figuras 46 e 47), de Paolo Gasparini (1934), lançado em 1972, o elemento verbal cumpriu esse papel de maneira mais incisiva. O escritor Edmundo Desnoes ficou responsável por criar pequenos textos, ao modo de *slogans*, que foram inseridos pelo designer Umbero Peña na montagem das fotos, em letras garrafais. Aí, foram explicitadas em palavras o ponto de vista construído também nas imagens: ao discorrer sobre as duas ideologias presentes no continente americano, o capitalismo e o socialismo, os textos verbais e visuais apontavam Cuba e sua revolução como exemplos positivos para a América Latina. O próprio título escolhido para a obra e disposto não apenas na capa mas também nas primeiras páginas do livro já cumpria uma função de condução da interpretação da obra. Nele, ao se antecipar a moral da história do Chapeuzinho Vermelho⁸⁹, o fotógrafo

⁸⁹ O título é uma referência direta a uma frase do conto da Chapeuzinho Vermelho, no qual em uma conversa com o lobo mau, a personagem central questiona o fato de o animal ter olhos, orelhas e dentes tão grandes. Na versão em espanhol, a resposta que o lobo dá a ela é: ‘para verte/oírte/comerte mejor’ (ou seja, para melhor vê-la, ouvi-la e comê-la).

deu a entrever uma tentativa de desmascarar e matar o ‘lobo’, personificado no novo colonialismo econômico, social e cultural do capital e ao qual os latinoamericanos deveriam opor o ‘socialismo, un proyecto de justicia social’⁹⁰, como assegurado pelos *slogans* de Desnoes (FERNÁNDEZ, 2011).

Além disso, o modo como esse título, primeiramente acompanhado de uma fotografia em que logo ao fundo se enxerga um cartaz publicitário no qual uma câmera fotográfica mira diretamente para o espectador que a olha (figura 46), ganhou um novo sentido ao ser visto nas páginas seguintes. Nelas, a mesma imagem aparece lado a lado de uma outra em que uma pessoa dorme enrolada em jornais sobre uma calçada suja. Assim montada, essas fotografias disseram muito sobre a crítica que se fazia ao ‘capitalismo, con la sociedad de consumo’⁹¹ (figura 47) – e serve aqui para ilustrar bem a importância tanto do texto verbal, quanto da montagem das séries e do projeto editorial de um fotolivro.



Figura 46. Paolo Gasparini, *Para verte mejor, América Latina* (capa), 1972.

⁹⁰ “Socialismo, um projeto de justiça social” (tradução livre).

⁹¹ “Capitalismo, com a sociedade de consumo” (tradução livre).

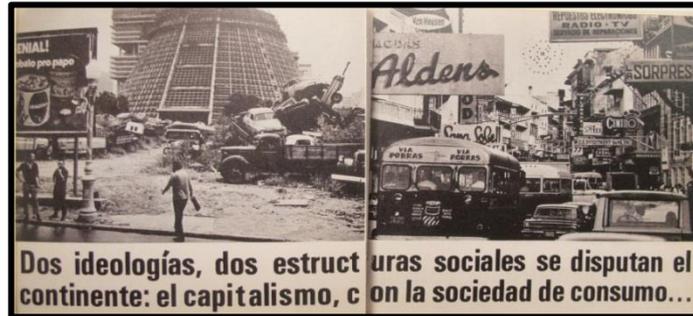


Figura 47. Paolo Gasparini, do livro *Para verte mejor, América Latina* (sequência de páginas), 1972.

3. AS LINHAS DE FORÇA DA FOTOMONTAGEM

Assim como no caso do documentário fotográfico, a fotomontagem constituiu-se historicamente como um subcampo marcado pela diversidade, formado por imagens de naturezas distintas que foram agrupadas sob uma mesma denominação. Aparentemente, o denominador comum dessas imagens era o procedimento adotado na produção: por fotomontagem definiu-se a técnica de combinação de negativos, fotografias ou imagens de diferentes procedências, associados para gerar uma nova e única imagem⁹². De acordo com essa acepção, a fotomontagem é tão antiga quanto a própria fotografia.



Figura 48. François Aubert, Maximiliano, Miramón, Méndez, Mejía y Carlota, 1864.

⁹² Seguindo o exemplo de Dawn Ades (2002), o termo ‘fotomontagem’ é aqui utilizado de forma genérica para se referir a imagens que seguem o princípio construtivo inerente a essa técnica, ainda que tenham sido produzidas por meio de procedimentos outros. Nesse sentido, a montagem propriamente dita, isto é, a combinação de imagens na sala escura, não é diferenciada da colagem, combinação de materiais existentes a partir de operações com tesoura e cola.



**Figura 49. Adrian Cordiglia (a partir de fotos de François Aubert),
La ejecución del emperador Maximiliano, 1867.**

No México, assim como em outras partes do mundo, já no século XIX levou-se a cabo a junção de duas ou mais fotografias a fim de compor um todo (DEBROISE, 2005). Dentre os cartões de visitas produzidos por François Aubert, por exemplo, não era raro deparar-se com imagens constituídas por mais de um original fotográfico (figura 48). Até mesmo restringindo-se às fotografias que objetivavam representar um acontecimento do mundo, era possível encontrar montagens, como na representação da execução do imperador Maximiliano realizada por Adrian Cordiglia (1822-1889) a partir de originais de Aubert, na qual diversos negativos foram sobrepostos em um papel sensibilizado, forjando o momento exato do fuzilamento (figura 49). Contudo, apesar de essas imagens estarem dentro do que a definição técnica de fotomontagem concebia como tal, a demarcação da fotomontagem enquanto tradição costumava excluir esse tipo de manifestação.

A fotomontagem só surgiu efetivamente na década de 1910, a partir das experimentações dos dadaístas alemães e dos construtivistas russos. É aí que a delimitação em termos de procedimento tornou-se insuficiente, sendo necessário investigar os elementos que fazem da fotomontagem um subcampo específico da fotografia. Outro mapeamento de linhas de força e de fuga precisa, pois, ser realizado para ela, indicando-se os seus traços particulares. As mesmas instâncias, do discurso dos produtores, críticos e teóricos ao contexto sociocultural e da tradição fotográfica com a qual a fotomontagem se relaciona, são aqui consideradas. O diálogo com a arte, campo no seio do qual a montagem se desenvolveu de forma mais notável, também é levado em conta.

3.1. A fragmentação da imagem fotográfica e a mestiçagem formal

Tal qual a descoberta da fotografia, que se deu em diferentes lugares simultaneamente, a fotomontagem passou por processo semelhante. A partir de 1910, práticas independentes realizadas em pelo menos dois países deram origem aquelas que são reconhecidas como as primeiras fotomontagens. Na Alemanha, foram quatro os precursores da técnica. Raoul Hausmann (1886-1971) e Hannah Höch (1889-1915), de um lado, e John Heartfield (1891-1968) e George Grosz (1893-1959), de outro, fizeram uso de colagens para gerar figuras desconcertantes e até mesmo incongruentes, explorando o potencial subversivo do meio, sobretudo ao afirmar suas composições caóticas como uma maneira de se posicionar contrariamente ao realismo e ao convencionalismo dos tradicionais sistemas de representação – em consonância com a atitude de negação pregada pelo movimento dada (ADES, 2002).

Aos poucos, pelas mãos do próprio Heartfield, a fotomontagem começou a distanciar-se do caos dadaísta para adquirir uma nova função. Para ele, a associação de imagens era uma técnica utilizada em prol da instauração de uma determinada significação; realizando, nos termos frizotianos, uma “mise en ordre (ou en désordre) du sens”⁹³ (FRIZOT, 1995, p. 431). A construção de significações por meio da fotografia, nesse caso, se dava não no momento de tomada da imagem, mas ao retomá-la como material artístico a ser trabalhado, a ser remontado seja por meio da superposição laboratorial ou do recortar-e-colar. Foi dessa maneira que, em seu trabalho, a fotomontagem pode elaborar sátiras sociopolíticas, como aquelas em que articulava e/ou manipulava fotografias para resignificá-las e, a partir do novo sentido estabelecido, propor leituras críticas sobre a conjuntura da Alemanha Nazista.

Em paralelo a isso, na Rússia, por volta de 1918, Gustav Klutsis (1895-1938) também dava forma a fotomontagens de contornos políticos. Diversamente ao que acontecia na Alemanha, o tom dessas imagens não era satírico, mas de propaganda. A técnica nasceu, nesse país, comprometida com a militância da causa revolucionária, como maneira de criar pôsteres *agit-prop* que tentavam persuadir o público acerca das conquistas do estado soviético (ADES, 2002). Apesar dessa diferença, nas duas frentes de seu surgimento, a fotomontagem conformou-se como produto final de um trabalho de fragmentação e combinação de imagens distintas que não buscava necessariamente restabelecer a unidade originária das fotografias,

⁹³ “Ordenação (ou desordenação) do sentido” (tradução livre).

mas quase sempre as mantinha como elementos díspares e descontínuos (no que diz respeito ao espaço, ao estilo etc).

Essa é a primeira linha de força a ser destacada na fotomontagem: o rompimento e a fragmentação da continuidade da representação. Isso decorre do próprio procedimento construtivo da montagem. Na medida em que operava a junção de diferentes fragmentos de imagens, como um encontro de elementos heterogêneos e muitas vezes conflitantes (RANCIÈRE, 2010), a fotomontagem se conformou como uma mestiçagem formal, isto é, como quebra e reestruturação de uma unidade figurativa (LAPLANTINE e NOUSS, 2008). Na história, nos casos mais paradigmáticos, essa mestiçagem se deu com a desconstrução da homogeneidade orgânica da composição. Ao reestruturar pedaços de fotografias sem ajustar escala, perspectiva ou luz; a fotomontagem acostumou a mantê-los como elementos distintos que passaram a conviver em um mesmo plano (figura 50). Algumas vezes, a descontinuidade era enfatizada ainda pela adição de recursos gráficos, que se juntavam às fotografias para reforçá-las em sua estrutura segmentária (figura 51), ou por uma composição híbrida em que os elementos fotográficos funcionavam apenas para complementar o quadro, formado por imagens de natureza não-fotográfica (figura 52).

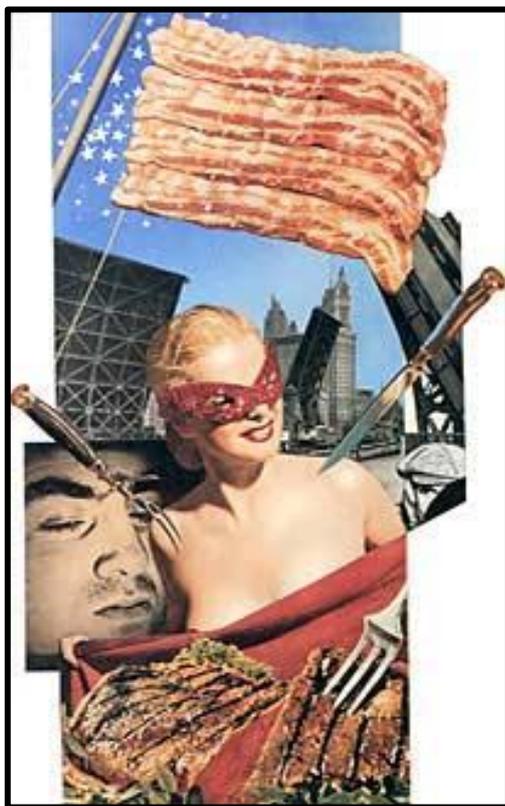


Figura 50. Josep Renau, Miss Bistec de Chicago, 1960.



Figura 51. Kati Horna, Infancia, 1939



Figura 52. Frida Kahlo, Mi vestido cuelga ahí, 1933.

Nesses tipos de arranjo, se a fotografia não estava apenas fragmentada, mas se apresentava e se reforçava como fragmento, a descontinuidade de suas partes conformava um espaço cindido que reivindicava atenção. Foi em tal sentido que a fotomontagem, entendida como tradição específica, se apartou de imagens como as de François Aubert e Adrian Cordiglia (figura 48 e 49): ao invés de pretender-se como unidade, ela rompeu a continuidade da sintaxe fotográfica para fazer emergir uma leitura que levasse em conta sua mestiçagem.

[Los fotomontadores] buscan precisamente resaltar la escisión de los fragmentos, porque es justamente en ese espacio escindido donde se encuentra la posibilidad de subversión o crítica. El espacio entre los trozos de imágenes de, por ejemplo, Heartfield, Hannah Höch o Hausmann, orienta si interpretación hacia la crítica política, mientras que el hueco de los fotomontajes surrealistas de Dalí, Breton o Max Ernst invita al espectador a proyectar su subconsciente en la obra⁹⁴ (GONZÁLEZ, 2005, p. 208).

Nas lacunas espaciais que se apresentavam na fotomontagem, outras brechas, normalmente de ordem semântica, se revelavam. Nos espaços abertos pela justaposição de fotografias de um homem de olhos fechados, de uma mulher espetada por um garfo e uma faca, de um bife e de um bacon emergia uma crítica à objetificação feminina (figura 50), por exemplo. Foi também na fissura entre uma pintura e um fragmento fotográfico que a invade que se tornou possível dar forma a uma atmosfera onírica em que uma metáfora sobre o futuro se desenhava a partir da figura de um menino que, em um ambiente já desolador, olha o vazio a sua frente (figura 51). E, por fim, foi com a composição a partir de pedaços de fotografias de arranha-céus de Manhattan, de um barco que navega em frente à Estátua da Liberdade, de uma multidão de desempregados em fila, de manifestações políticas, de militares marchando e de estruturas metálicas que se manifestou a beleza e o caos nova-iorquino (figura 52).

Em uma estratégia diferente, outras fotomontagens investiram em arranjos mais homogêneos, nos quais a superfície pictórica era reorganizada de modo a forçar uma ilusão unitária, fazendo com que a fissura dos fragmentos fosse sutil ou mesmo imperceptível. É o caso da maior parte das imagens em que a montagem se deu pela dupla exposição ou pela superposição, como em *Pobreza y elegancia* (figura 53), de Tina Modotti. Constituída pela junção de duas fotografias distintas (com a sobreimpressão do original de um homem com

⁹⁴ “[Os fotomontadores] buscam precisamente ressaltar o corte dos fragmentos, porque é justo nesse espaço cindido em que se encontra a possibilidade de subversão ou crítica. O espaço entre os pedaços das imagens de, por exemplo, Heartfield, Hannah Höch e Hausmann orienta a interpretação para a crítica política, enquanto o hiato das fotomontagens surrealistas de Dalí, Breton e Max Ernst convida o espectador a projetar seu subconsciente sobre a obra” (tradução livre).

vestes surradas sentado em uma calçada a outro de um *outdoor* em que figura um sujeito de *smoking*), essa fotomontagem não é imediatamente percebida como fragmentada. Apesar disso, por fazer coabitar espaços e tempos heterogêneos, mesmo que ordenados com coerência visual, a imagem de Modotti comprometeu a unicidade do evento originário, isto é, se descolou do referente, estilhou a unidade espaço-temporal característica à fotografia e, portanto, igualmente se conformou como mestiçagem formal. Foi somente por meio do esfacelamento da unidade precedente que o sentido da imagem emergiu, construindo um discurso sobre a desigualdade social, fruto da dialética das primeiras imagens e materializado apenas na montagem.



Figura 53. Tina Modotti, Pobreza y elegancia, 1928.

De uma forma ou de outra, a mestiçagem formal da fotomontagem permitiu criar mensagens para além daquela permitida pelo registro fotográfico direto. Se a fotografia de uma mulher seminua não podia, por si só, empreender uma crítica sobre a objetificação feminina (figura 50) ou se a fotografia de um homem desolado também não podia, sozinha, referir-se à desigualdade de classes sociais (figura 53), sua associação com outros elementos realizada pela/na fotomontagem foi capaz de conferir-lhes esses significados. De fato, foi por

meio do rompimento, da fragmentação e da reordenação dessas imagens originais, tomadas como matéria-prima, que os sentidos pretendidos puderam emergir. Os fragmentos fotográficos foram, pois, recompostos em uma imagem nem sempre homogênea ou realista, mas nunca casual: foi sua construção semântica, no sentido de ir além do que é possível pela reapresentação direta da realidade social, que lhe justificou.

Nessa acepção, a fotomontagem pode ser aproximada da montagem cinematográfica – tal qual proposta no cinema por Serguei Eisenstein⁹⁵. Ao refletir sobre seu próprio trabalho, o cineasta definiu-o a partir da ideia da montagem como ideograma ou hieróglifo copulativo: ao somar diferentes imagens, a montagem não resultava na mera junção dos elementos iniciais. Separadamente, cada pedaço de uma montagem poderia descrever ou registrar um indivíduo, um objeto ou um fato, mas sua combinação conseguia dar origem a um conceito que de outra forma seria gráfica e visualmente irrepresentável. “Ao combinarmos essas incongruências monstruosas, nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo nosso ponto de vista” (EISENSTEIN, 1986, p. 172). Na fotomontagem, de forma semelhante, a associação de fotografias ou fragmentos fotográficos distintos, aparentemente incongruentes mas dispostos na simultaneidade do plano, faz surgir um ‘novo todo’ que reorganiza um dado acontecimento segundo um ponto de vista particular e, assim, constrói um determinado enunciado.

3.2. A supremacia da mensagem e sua derivação de uma imagem fotográfica

O sentido da fotomontagem excede o procedimento formal que a sustenta. “Formal emancipation [was regarded] as secondary to the need to convey a clear political message”⁹⁶ (TUPITSYN, 1992, p 84). Delineia-se, com isso, uma segunda linha de força fundamental da fotomontagem: a supremacia da mensagem (ADES, 2002). Na fotomontagem, a técnica tendeu a ser somente um meio para atingir um determinado fim, costumeiramente de ordem

⁹⁵ Apesar da equivalência dos vocábulos, tal aproximação precisa ser feita com cuidado. De maneira genérica, a montagem fílmica é definida como a organização de um plano ou de conjuntos de planos de modo que blocos de tempos não contíguos da realidade sejam percebidos sequencialmente. No caso de Eisenstein, como o filme não tinha a obrigatoriedade de reproduzir uma ilusão de realidade, mas de refleti-la para lhe atribuir um certo juízo ideológico, ele concebia a possibilidade de haver um tipo de montagem que objetivava menos a unidade representativa ou temporal que a unidade discursiva possível da união de fragmentos independentes (AUMONT, 2007). É nesse sentido mais restrito, apenas, que a fotomontagem se acerca da montagem cinematográfica.

⁹⁶ “A emancipação formal [foi percebida] como secundária em relação à necessidade de transmitir uma mensagem política clara” (tradução livre).

semântica. Não à toa diversos fotógrafos que se utilizaram da fotomontagem atribuíam como objetivo de seus trabalhos a construção de sentidos. Barbara Morgan (1900-1992), por exemplo, via a fotomontagem como “a challenging medium of expressing things that can be expressed in no other way”⁹⁷ (MORGAN apud STEIN, 1992, p. 134). Lola Álvarez Bravo, uma das principais representantes da fotomontagem mexicana, afirmava algo semelhante ao observar que a utilização desse método era motivada pela insuficiência expressiva que a fotografia única lhe impunha em algumas oportunidades. “A veces quería decir algo y la fotografía no me lo permitía. Entonces, tomaba una cartulina, hacía un boceto, escogía unos negativos, los imprimía al tamaño necesario, los cortaba y los pegaba”⁹⁸, dizia ela (apud DEBROISE, 2005, p. 339).

Foi com esse intuito que a fotomontagem começou a ser empregada no México. A partir de 1930, embora sempre de forma marginal⁹⁹, a técnica foi mais disseminada no país. Em 1933, o uso da fotomontagem tornou-se comum nas revistas *Futuro e Frente a Frente*, sempre com intenções políticas, mais notadamente como forma de denúncia da exploração dos trabalhadores. O lituano Enrique Gutmann e o espanhol Josep Renau, ambos ali exilados, converteram-se em dois dos principais representantes da fotomontagem, publicando diversas imagens nessas revistas (DEBROISE, 2005; MORTELLARO, 2007, et alia). Na mesma época, Lola também começou a dedicar-se à montagem. *El sueño de los pobres* (figura 20), produzida com um matiz ideológico marcado, com vistas a delimitar uma mensagem política clara, data dessa época. Com esses fotógrafos, ainda que de formas diferenciadas, a fotomontagem foi investida de um papel semelhante àquele do documentário: dizer algo sobre o mundo, aproximando-se dele.

A mensagem edificada, nesse contexto, ganhava força justamente pela sua origem fotográfica – aproveitando-se também da valorização da fotografia como vestígio, em seu caráter indicial. Ao fazer uso de imagens fotográficas que continuavam a ser enxergadas

⁹⁷ “Um meio desafiador de expressar as coisas que não podem ser expressos de outra maneira” (tradução livre).

⁹⁸ “Às vezes queria dizer algo e a fotografia não me permitia. Então, tomava uma cartolina, fazia um esboço, escolhia uns negativos, imprimia-os do tamanho necessário, cortava-os e colava-os” (tradução livre).

⁹⁹ De forma contínua, foram poucos os fotógrafos que se dedicaram à fotomontagem. Na verdade, imagens oriundas de práticas não diretas podem ser encontradas nos arquivos de muitos fotógrafos que atuaram entre as décadas de 1920 e 1950, mas, no geral, elas eram esporádicas e percebidas como ocorrências destoantes do todo de suas obras. Mesmo Lola Álvarez Bravo e Enrique Gutmann, grandes nomes da fotomontagem, costumam ser mais reconhecidos por trabalhos feitos nos cânones da *straight photography*. Apenas Josep Renau foi imortalizado, na história da fotografia local, como fotomontador, em parte por ter realizado um trabalho mais constante e numeroso nessa área.

enquanto tal, a fotomontagem firmava um diferencial em relação a outras formas não fotográficas de representação. Por serem ‘tomados do real’, mesmo remontados, os fragmentos fotográficos eram percebidos como impressão ou sensação do real. “La particular ventaja del fotomontaje estriba en el hecho de que todo cuanto se ha recortado conserva su familiar apariencia fotográfica. Primero vemos las partes como cosas, y solo después vemos los símbolos”¹⁰⁰ (BERGER, 1973, apud ADES, 2002, p. 48). Percebe-se, assim, que a fotomontagem se valia da força da fotografia, mas sem sofrer os limites impostos pelo registro direto. A fotomontagem se desatrelava da reprodução de uma realidade prévia para funcionar, antes de qualquer coisa, pela instauração de uma nova realidade, complementar, capaz de gerar significações próprias – alinhando-se, a seu próprio modo, à concepção já assinalada no documentário, segundo a qual a fotografia é sempre uma reapropriação do mundo.

Esse foi o princípio norteador da fotomontagem desde seus primórdios. Em 1924, no quarto número da revista *LEF*, principal veículo dos construtivistas russos, tal juízo já era assinalado. No texto, ora atribuído a Aleksandr Rodchenko (1891-1956) (BUCHLOH, 1992), ora a Gustav Klutss (TUPITSYN, 1992), a superioridade da fotografia enquanto meio de comunicação de ideias foi ressaltado com base no seu caráter de vestígio da realidade, capaz de influenciar no modo como ela seria interpretada pelo público.

La foto no es un apunte de la realidad visual, sino la fijación exacta de ésta. Esta exactitud y este carácter documental conceden a la fotografía una capacidad de influir en el espectador que jamás tendrá la imagen gráfica. Un cartel sobre el hambre con fotos de gente hambrienta causa una impresión mucho más honda que un cartel con dibujos de la misma gente hambrienta¹⁰¹ (Cf. ADES, 2005, p. 72).

A autenticidade ontológica da fotografia se manteve, portanto, na fotomontagem; tal como evocado no focumentário. É porque na imagem de Modotti (figura 53) vê-se um homem ‘real’, verdadeiramente apreendido em meio a sua pobreza, que ela funciona como uma mensagem mais efetiva sobre as diferenças entre as classes sociais. O mesmo se dá em outras fotomontagens. Em *La huelga eléctrica* (figura 54), para explicitar o engajamento político dos trabalhadores grevistas e sua força no contexto de industrialização, Enrique

¹⁰⁰ “A vantagem peculiar da fotomontagem reside no fato de que tudo aquilo que foi recortado mantém sua aparência fotográfica. Nós vemos as partes primeiramente como coisas e apenas depois como símbolos” (tradução livre).

¹⁰¹ “A foto não é uma nota sobre a realidade visual, mas a fixação exata dela. Esta precisão e este caráter documental concedem à fotografia a capacidade de influenciar o espectador de um modo que a imagem gráfica jamais conseguirá. Um cartaz sobre a fome com fotos de pessoas famintas cria uma impressão muito mais profunda do que aquela originada de um cartaz com desenhos das mesmas pessoas famintas” (tradução livre).

Gutmann recorreu ao poder de registro ou vestígio do real, reunindo diferentes fragmentos de negativos feitos durante as manifestações. A partir deles, o fotógrafo pode aludir de forma mais concreta ao momento histórico que testemunhava, ainda que, para além da tomada direta, organizasse seu trabalho com um efeito de ‘compartimentos justapostos’ – que, em alguma medida, se assemelhava à estética do muralismo mexicano, notadamente à obra de Diego Rivera (DEBROISE, 2005). Em *Anarquía urbana de la Ciudad de México* (figura 55), de Lola Álvarez Bravo, a utilização de fragmentos fotográficos de edifícios conhecidos da capital mexicana deu mais energia à recriação da cidade na imagem, de modo a reforçar a desordem de seu crescimento urbano.

Mesmo nas fotomontagens em que a mestiçagem formal recorreu a outros elementos não-fotográficos, a mesma lógica guiava a utilização das fotografias. O trabalho de Josep Renau foi notório nesse sentido. Tome-se como exemplo *Capitalismo popular* (figura 56), em que um fragmento fotográfico foi sobreposto a desenhos. Nesse caso, se a mensagem poderia ter sido realizada sem a apropriação de fotografias, somente por meio de ilustrações, foi no emprego da foto de uma mulher ‘de verdade’, que se revelava com a abertura das cortinas, que a imagem ganhou força.



Figura 54. Enrique Gutmann, La huelga eléctrica, 1936.

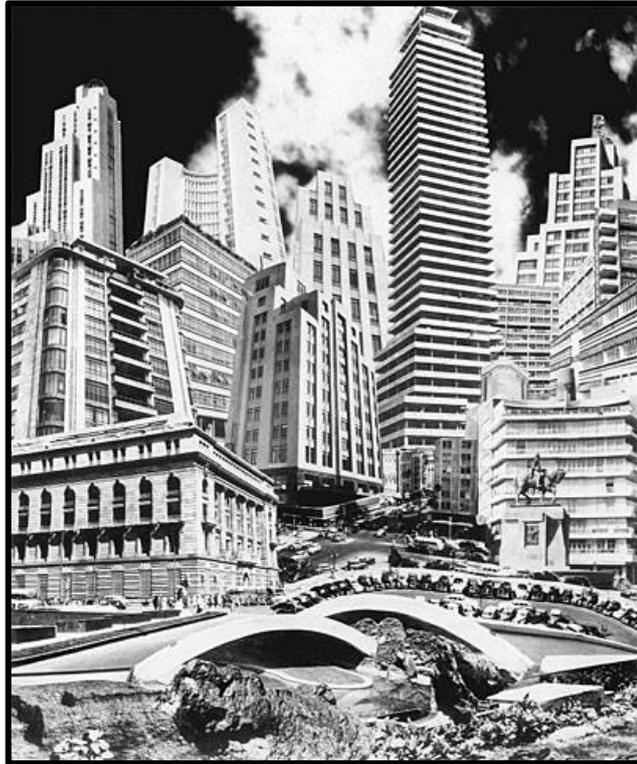


Figura 55. Lola Álvarez Bravo, Anarquía urbana de la Ciudad de México, 1952.

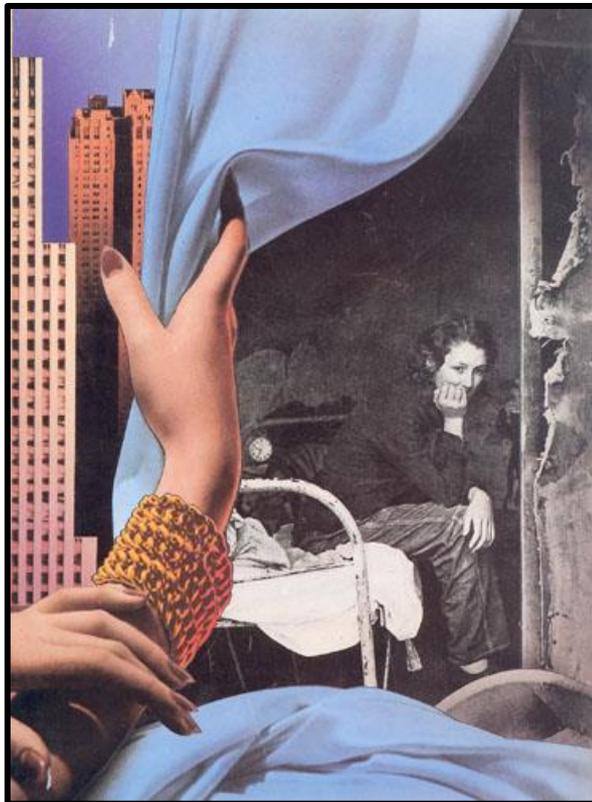


Figura 56. Josep Renau, Capitalismo popular, 1957.

Sobre isso, Franz Roh creditava a riqueza da fotomontagem à sua capacidade de sintetizar duas tendências distintas da cultura visual moderna: a sobriedade e a fantasia extremas (ROH, 1925, apud PHILLIPS, 1992). Ao unir o realismo fotográfico à fabulação sobre o mundo, a fotomontagem configurou-se como uma “fantasia criativa e inusitada [que] se expande em compressões de la realidad¹⁰²” (ROH, 2007), capaz de traduzir o mundo em uma imagem-mensagem.

3.3. O invisível tornado visível e o desvelamento do real na fotografia

Uma terceira linha de força da fotomontagem emerge da natureza das mensagens que se instauravam. A fotomontagem, de maneira geral, não buscava revelar a realidade através de imagens que se assemelhassem ao mundo habitualmente reconhecido pela percepção. Ao contrário, era ao reunir fragmentos heterogêneos da realidade concreta, relacionando-os de forma a desvelar um ou outro aspecto oculto do mundo, percebido para além das aparências¹⁰³, que as fotomontagens articulavam seus conhecimentos acerca da realidade. Assim, a fotomontagem subvertia o registro para revelar o que havia de ‘invisível’ no mundo (DE MICHELI, 2004; ROUILLE, 2009; FABRIS, 2011, et alia). Em outras palavras, pode-se dizer que ela tornava visível as dimensões virtuais da realidade social, dando concretude àquilo que afetava cada objeto ou acontecimento do mundo em sua complexidade. O invisível tornado visível ou o virtual atualizado é, pois, uma noção decisiva para compreender a fotomontagem.

Para entender de que maneira esse elemento passou a ser aceito no campo da fotografia, tradicionalmente associado à descrição das aparências sensíveis, é preciso levar em conta o próprio percurso geral da arte. Tomando como base a divisão proposta por Jacques Rancière para a história da arte (de três grandes regimes que se sucedem – o regime ético das imagens, o regime representativo e o regime estético), percebe-se que a fotografia surgiu no momento de transição entre os dois últimos regimes. O regime representativo, que vigorou de Aristóteles ao início do século XIX, se baseava no par mimese/poética: certas artes executam imitações do mundo e estas, para serem bem feitas, devem cumprir algumas condições

¹⁰² “Fantasia criativa e inusitada [que] se expande em compressões da realidade” (tradução livre).

¹⁰³ Marca-se, com isso, uma distinção entre aparência sensível (nessa acepção, vista como insuficiente) e essência inteligível (fonte do verdadeiro conhecimento e só encontrável quando se ultrapassa o sensível patente); discriminação que vem acompanhada pela valorização da segunda.

básicas, sobretudo para atender aos princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência. No regime estético, por sua vez, a arte é desobrigada do imperativo da valorização da mimese (isto é, do caráter figurativo ou representativo da arte), abrindo-se a outras potencialidades dos discursos e dos níveis de significação (RANCIÈRE, 2009).

Foi nesse novo regime que a fotomontagem encontrou respaldo: ao desprender-se da reinstauração mimética e referencial da realidade, ela conseguia desvelar outras dimensões do real, ainda que sem necessariamente abandonar um comprometimento efetivo com o mundo. Como observado por Bertold Brecht, ao analisar o trabalho de Ernst Max (1891-1976), as fotomontagens colocavam em cena “as verdadeiras forças motrizes [invisíveis] da sociedade, que agem sob a superfície daquilo que é imediatamente visível” (BRECHT, 1978, apud FABRIS, 2011, p. 166). *Regalo para pueblos hambrientos* (figura 57), de Josep Renau, é um exemplo interessante disso.

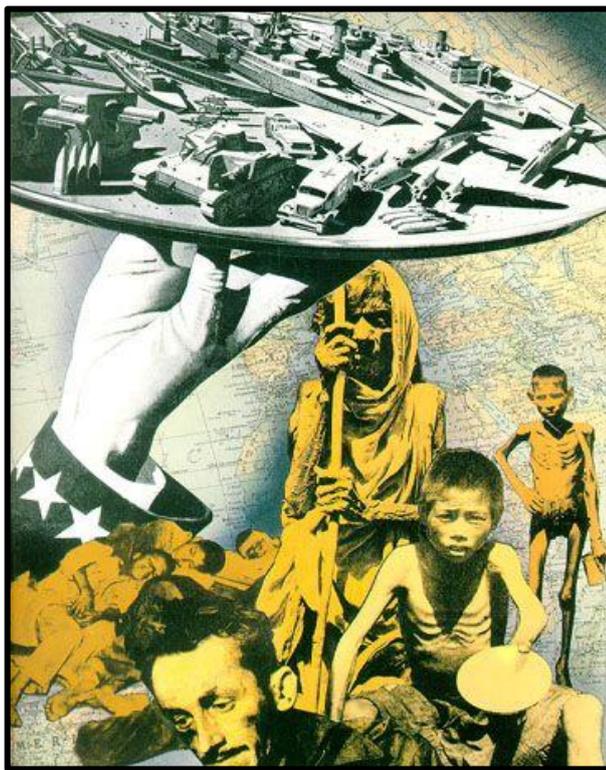


Figura 57. Josep Renau, *Regalo para pueblos hambrientos*, 1956.

Por meio da junção de pedaços de fotografias, Renau deu forma a uma imagem na qual, frente a um globo terrestre, vê-se uma mão com vestes que remetem à bandeira estadunidense empunhando uma bandeja com navios, aviões, tanques de guerra e outros

instrumentos bélicos, dispostas imediatamente acima de uma coleção de fragmentos de pessoas subnutridas. Com isso, a fotomontagem criou uma relação entre dois acontecimentos (a guerra e a fome), evocando um sentido de causa e consequência. Se uma fotografia de uma cena de guerra não revelaria muita coisa sobre sua ligação com a situação dos países do chamado Terceiro Mundo, ao estabelecer relações visuais dela com a fome, em um contexto global, deu-se a entender que as duas estavam fortemente relacionadas. *Niño con muro y carteles* (figura 58), de Kati Horna, opera de modo semelhante. O fragmento da fotografia de um menino foi integrada a um muro repleto de cartazes, dentre os quais chama atenção a inscrição “héroe del pueblo” (em português: herói do povo) que parece servir para qualificá-lo. A imagem translúcida da criança, ao se confundir com a superfície deteriorada da mureta, traduz a invisibilidade do povo. Uma dimensão invisível da realidade social tornou-se, com isso, manifesta e visível.



Figura 58. Kati Horna, *Niño con muro y carteles*, 1937.

Esse jogo entre o visível e o invisível, entre o atual e o virtual, como realizado por Renau e Horna, tornou-se ainda mais contundente nas imagens de inspiração surrealista. O surrealismo, enquanto movimento, reexaminava não apenas a forma como o real era representado, mas também questionava a própria noção de realidade. Por acreditarem haver, escondido sob a superfície aparente das coisas e encoberto por ela, um ‘real mais profundo e verdadeiro’, ao qual os homens só poderiam ter acesso se libertos dos preceitos da razão, os

surrealistas buscavam alcançar as profundezas dessa realidade. Para isso, eles investiram em um projeto comprometido mais com a subjetividade do que com parâmetros considerados objetivos, confiando na imaginação pura (revelada, sobretudo, nos sonhos, nas fantasias e nas alucinações) como caminho possível para fugir da intervenção reguladora e empobrecedora da razão e para ampliar o conhecimento sobre o mundo (BRETON, 1966). Por esse motivo, Gilbert Durand identificou o surrealismo como principal responsável pela reavaliação do território imaginal. A afirmação do papel cognitivo do sonho, da fantasia, da alucinação e do inconsciente, isto é, da capacidade de produzir conhecimento a partir deles, conforme realizado pelo movimento, pôs a imaginação como dinamismo organizador do pensamento e do saber humano. Nesse sentido, o imaginal não mais era tomado em uma ‘pobreza essencial’, associado à infância da consciência, à sombra do real, ao erro e à falsidade (DURAND, 1997 e 1998).

Reposicionada, a imaginação também invadiu as práticas fotográficas. As fotomontagens surrealistas impuseram o universo imaginativo do autor como parte constitutiva da experiência humana, cabendo a ele a missão de reinventar a realidade ao apontar para aspectos não-visíveis, palpáveis ou tangíveis do real – atualizados na imagem como um modo de dar mais efetividade à representação realizada. O que se observou, então, foi a criação de ‘devaneios’ em que vinculações improváveis, contradições delirantes e figuras estranhas colocaram-se como realidades impossíveis de serem decodificadas de forma literal, mas que adquiriam significação se interpretadas alegoricamente (CHIARELLI, 2003), quase sempre alicerçada em virtualidades desveladas. Diversos artistas surrealistas construíram fotomontagens dessa maneira, estabelecendo entre os fragmentos do real relações diferentes das manifestas habitualmente e, com isso, aproximando-se do desconexo dos sonhos e das alucinações como um modo mostrar uma realidade que para eles permanecia oculta ou invisível na superficialidade das aparências e da concretude do mundo.

Nesses casos, o surrealismo colaborou para configurar a fotomontagem como meio alegórico. Por alegoria entende-se o recurso estilístico em que a acumulação de fragmentos faz emergir um outro significado, indireto, que é anexado ao conteúdo manifesto na realidade social, suplantando-o, ao modo de um palimpsesto (BENJAMIN, 1984; OWENS, 2004, et alia).

O objeto [do mundo] é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo

alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto (BENJAMIN, 1984, p. 206).

No caso da fotomontagem, tal expediente tornou-se mais poderoso ao ser feito justamente com a fotografia, meio que, a priori, era percebido como o espelho fiel da realidade dada (ADES, 2005): com ela, por realizar a “facultad de alcanzar dos realidades muy distintas sin apartarse del reino de nuestra experiencia, de unirlas y hacer saltar una chispa de su contacto”¹⁰⁴ (BRETON, 1948, apud ADES, 2005, p. 115), o novo saber proporcionado pela alegoria transformava a percepção e a experiência que se tinha do mundo, transformando-o também aos olhos do espectador. *Cartel de Francia*, de José e Kati Horna (figura 59), é um exemplo de como o surrealismo operou nesse sentido¹⁰⁵.



Figura 59. José e Kati Horna, Cartel de Francia, 1939.

¹⁰⁴ “Faculdade de alcançar duas realidades muito distintas sem afastar-se do reino de nossa experiência, de uni-las para fazer com que seu contato gere uma faísca” (tradução livre).

¹⁰⁵ Essa fotomontagem, assim como as demais imagens de Kati Horna aqui analisadas, foi feita na Europa, antes de a artista húngara emigrar para o México, em 1939. Apesar disso, sua produção europeia interessa particularmente à história da fotografia mexicana, uma vez que moldou o amadurecimento de sua obra, que ocorreu no país. No México, o trabalho de Horna ganhou novos contornos, muitas vezes abdicando do recurso da fotomontagem para buscar, por meio de registros diretos de inspiração surrealista, os pontos em que as virtualidades do mundo ganhavam visibilidade em um cotidiano insólito (MEJORADA, 2005).

Nela, duas fotografias distintas feitas por Kati alguns anos antes foram recortadas e rearranjadas: a de dois bonecos, dispostos no primeiro plano, e a de um prédio destruído, ao fundo. Esses dois fragmentos, na montagem, aparecem interligados por uma estrada coberta de neve pintada por José, na qual é possível avistar pegadas que dão a impressão de terem sido deixadas por um dos bonecos. Por conta disso, tal ser inanimado parece ganhar vida na imagem, perambulando por seu espaço, das ruínas em direção ao extracampo – como poderia fazer em um sonho, em uma fantasia ou em uma alucinação. O motivo dessa peregrinação foi explicado pelo nome dado à fotomontagem. O título da imagem (em português: cartaz da França) vinculava a fantasia criada à situação que José e Kati vivenciaram em terras francesas, posto que eles foram obrigados a deixar o país, ameaçado pelo nazismo. A cidade, aos pedaços, aludia a Paris que viram ruir. Os bonecos, que como eles partiam, traduziram o sentimento de perda, a própria desumanização, que eles viveram no processo de exílio. A reinvenção imaginal promovida nessa fotomontagem fez visível, assim, a destruição e a desumanização provocadas pelo nazismo na França, virtualidades não manifestas concretamente nas aparências sensíveis mas que agiam sobre a realidade social experienciada¹⁰⁶. Alegórica, a imagem abriu ao espectador um saber oculto inventariado pelos montadores.

A natureza dessa fotografia, tão cifrada, a distancia de uma força que movia a maior parte das fotomontagens, aquela referente à supremacia da mensagem. O sentido claro, outrora perseguido, tornava-se tortuoso. Ao estabelecer relações menos óbvias entre seus fragmentos fotográficos, essa imagem se avizinhava de um tipo de montagem que abdicava de uma codificação imediata e tornava sua leitura mais propícia a outros sentidos, não explicitamente dados. É o que acontece em *El sueño del ahogado*, de Lola Álvarez Bravo (figura 60). Ao criar um retrato do pintor Juan Soriano com a cabeça parcialmente submersa em um rio que o rodeia de galhos de árvores, livros empilhados e bailarinas, Lola não reivindicou nenhum enunciado semântico mais preciso, permitindo a quem olha a imagem dialogar com ela a partir do seu despertar lúdico particular. A interpretação ativa do espectador era, pois, reconhecida e estimulada.

¹⁰⁶ A destruição provocada pelo nazismo, já concreta em muitos países, não se efetivou na França até 1940. No período referenciado pela imagem de José e Kati Horna, nenhum estrago palpável existia e, portanto, ele não poderia ter sido figurativamente representado por meio de uma fotografia direta.



Figura 60. Lola Álvarez Bravo, *El sueño del ahogado*, 1945.

Em imagens como a de Lola, a intenção de fazer da fotomontagem um meio de tomada de consciência da realidade oculta nos termos percebidos pelo seu autor, paternalmente, isto é, direcionando-o a uma determinada leitura de mundo, era substituída pelo desejo de impulsionar cada espectador para a configuração de um caminho próprio de conhecimento, em que o imaginal lhe permitiria traçar associações e dissociações que a ele parecessem plausíveis. Já não se alcançava, assim, a transmissão de uma mensagem ditada pelo fotógrafo-montador, como revelação de sua descoberta privada, mas o engendramento, a partir dela, de uma experiência singular – sobre a qual o autor não teria muito controle (RANCIÈRE, 2010).

4. O FOTODOCUMENTÁRIO IMPURO DE *TRUTHS & FICTIONS*

O fotodocumentário e a fotomontagem, entendidos a partir das balizas aqui estabelecidas, apresentam elementos que agem transversalmente nos dois campos. Dos desenhos possíveis dessas tradições, nas três linhas de forças destacadas em cada uma delas, é possível perceber que algumas questões são contíguas às manifestações abarcadas por uma e outra. A reapropriação fotográfica como experiência emprestada para conhecer e entender o mundo, o desejo de tornar visível um posicionamento diante da realidade com base em convicções e experiências de seus produtores, a dimensão virtual atualizada na imagem e o caráter construído das fotografias que se criam e (re)criam a realidade social na medida em que a dotam de sentidos, por exemplo, são traços que se mantêm no documentário e na montagem – ainda que em suas singularidades. Nos termos aqui assumidos, o documentário fotográfico e a fotomontagem são tomados como linhagens criativas distintas que, mesmo seguindo diferentes lógicas, se avizinham.

Advogar uma aproximação entre essas tradições não significa, no entanto, equipará-las ou torná-las idênticas, mas conceber que as duas podem eventualmente se encontrar e produzir, dessa interseção, uma terceira via. Defende-se, seguindo esse raciocínio, que o fotolivro *Truths & fictions: a journey from documentary to digital photography*, de Pedro Meyer, tem sua condição de existência justamente nesse encontro: ele mistura elementos do fotodocumentário e da fotomontagem, combinando a dualidade de suas formas. Nesse sentido, idealmente, o livro não efetua o fotodocumentário nem a montagem em sentido restrito, mas agencia coeficientes de um e da outra, oscilando entre eles e, principalmente, fincando-se nos seus cruzamentos admissíveis.

Do documentário, o primeiro elemento do qual Meyer se apropriou foi o gesto documental em si mesmo, concretizado no seu desejo de conhecer e formular em imagens as diferenças e semelhanças entre os Estados Unidos e o México, que estabeleceu como objetivo inicial desse trabalho. Para isso, o fotógrafo valeu-se da descoberta exploratória: quando iniciou o projeto, apesar de levar consigo concepções prévias acerca da realidade estadunidense e mexicana, tudo ainda estava por ser revelado, a ele e por ele. A câmera era, nesse sentido, seu instrumento de pesquisa. Foi com ela em mãos que Meyer realizou, entre o final da década de 1980 e o início da de 1990, uma série de viagens. O primeiro conjunto de viagens, feito com bolsa da Guggenheim Foundation, foi aos Estados Unidos, onde percorreu

os estados de Nova Iorque, Flórida, Califórnia, Kentucky, Arizona, Kansas, Novo México e Tennessee. O segundo, a encargo da revista *National Geographic*, foi à região mixteca dos estados de Oaxaca, Puebla e Veracruz, no México.

Visitando esses lugares e captando-os em imagens, Meyer intencionava registrar suas impressões e opiniões sobre os dois países, configurando um produto a ser compartilhado com o público. Com isso, ele aproveitava-se ainda de um outro aspecto próprio ao documentário fotográfico: a intenção de colocar-se como um representante de seus futuros espectadores, agindo por delegação na construção de um ponto de vista acerca da realidade, traduzido em termos estético-retóricos nas fotografias que produzia. A ideia de uma experiência a ser posteriormente emprestada se delineava. Por meio dela, era como se o autor afirmasse a possibilidade de que outras pessoas ‘estivessem lá’, vendo e vivendo os Estados Unidos e o México, por meio das experiências singulares que ele transmutava em imagens.

Só que a obra de Meyer não se esgotou nisso. Com as imagens captadas, seu trabalho de edição foi além da organização de séries, da criação de um projeto gráfico ou do estabelecimento de relações verbo-visuais. Entre 1991 e 1995, ele digitalizou e manipulou as fotografias que havia feito, alterando, combinando e transformando os originais. Assim sendo, Meyer se serviu da montagem como procedimento criativo. Por meio de composições ulteriores, feitas em seu laboratório digital, ele fragmentou e reorganizou seus registros, configurando imagens marcadas pela mestiçagem formal, ou seja, pela quebra e reestruturação de uma unidade figurativa anterior. Tal procedimento foi mobilizado pelo fotógrafo como um meio para empreender um significado além daquele idealizado e conseguido na captura fotográfica – sendo esse novo sentido por ele considerado mais completo, segundo aquilo que percebeu nas realidades estadunidenses e mexicanas em suas viagens e depois delas, em seu balanço final.

Dessa maneira, na fase pós-exploratória, por ocasião da realização das montagens, o trabalho não se reduziu ao ordenamento dos materiais já registrados, mas se configurou como um novo apontamento fundamentado na experiência adquirida durante a execução e o exame das fotografias precedentes. Assim, as imagens que fez foram se acumulando menos como produtos derradeiros que como anotações e observações a serem revisadas, reformuladas e recriadas. Configurou-se, dessa maneira, uma atitude contrária àquela pregada por Henri Cartier-Bresson, segundo o qual a realidade deveria ser percebida simultaneamente ao seu registro, no calor do momento, não podendo ser reconstruída pelo relato fotográfico “quando

já voltamos ao hotel” (CARTIER-BRESSON, 1965, p. 22). Para Meyer, em sentido oposto, era possível continuar experienciando o mundo mesmo no pós-clique, percebendo novas relações entre os dados do real ou entre as fotografias realizadas para depois executá-las em uma imagem final.

Se, para Cartier-Bresson e outros documentaristas, era no campo que o fotógrafo deveria ‘esperar’ para descobrir e então capturar um instante decisivo (CARTIER-BRESSON, 1965), Meyer não compartilhava dessa opinião e nem procedia de tal modo. Ao falar sobre a captura de uma de suas fotografias, ele revelou que “I had no intention to wait a week or ten days or whatever time it would take for something happen so I could achieve a ‘decisive moment’ of the kind so often sought by photographers”¹⁰⁷ (MEYER, 1995a, p. 115). Em sua impaciência momentânea, o fotógrafo preferia eliminar a espera, fotografando aquilo que lhe chamava a atenção, mesmo que sem esmero. Somente depois, ‘no hotel’, ao olhar novamente para uma ou outra imagem, relacionando-a com experiências posteriores e com outras capturas feitas, ele concebia, por meio de manipulações, o seu momento decisivo. Nascia, então, o instante digital – termo cunhado pelo próprio Meyer. Em uma alusão ao instante decisivo de Cartier-Bresson, o instante digital diz respeito à construção de algo de artificial, de fabricado, realizado com o auxílio do computador, extensão da câmera e segundo ‘quarto escuro’ (GREEN, 1995).

Mexican migrant workers (figura 60) é um exemplo paradigmático desse tipo de operação. Nessa imagem, diversos indivíduos, que o título (em português: trabalhadores imigrantes mexicanos) identifica como sendo imigrantes mexicanos, aparecem trabalhando em uma rodovia na Califórnia, próximo a um *outdoor* da rede de hotéis Caesars. Pela aproximação de duas representações contrastantes, a dos trabalhadores e a da propaganda, a fotografia explicita uma desigualdade social que contrapõe as precárias condições de trabalho dos sujeitos ao luxo que é anunciado no *outdoor*, ambas percebidas como inerentes à realidade estadunidense. Entretanto, como indica a dupla datação, trata-se de uma fotografia editada. Factualmente, os trabalhadores e a propaganda não estavam no mesmo lugar. Não houve, portanto, nessa imagem, a restituição de um acontecimento tal qual se ele processou no mundo.

¹⁰⁷ “Eu não tinha intenção de esperar uma semana ou dez dias ou quanto tempo fosse necessário para que algo acontecesse e eu pudesse conseguir um ‘momento decisivo’ desses tão frequentemente buscados pelos fotógrafos” (tradução livre).



Figura 61. Pedro Meyer, Mexican migrant workers, Highway in California, 1986/1990.

Essa fotografia é resultado, pois, de um instante digital, forjado por meio de manipulações executadas em um laboratório. Ela não nasceu da descoberta literal de algo que existiu ou ocorreu concretamente e que o fotógrafo apenas transferiu do mundo para a imagem, mas se configurou como uma construção que se processou em seguida, apenas no nível da visualidade. Ela foi, assim, fruto da possibilidade afirmada por Meyer em entrevista (apêndice 2), de “crear imágenes que están en mi cabeza que no tiene nada que ver con lo que estaba delante de la camera, [...] momentos de fantasía”¹⁰⁸.

Só que essa fantasia não se deu de forma gratuita, aleatoriamente: foi por ter assim apreendido a realidade que Meyer a estabeleceu na imagem. Como ele explicou, “esta imagen tiene mucho a ver con las memorias a través de las cuales percibimos. Mientras caminamos del punto A al punto B hacemos asociaciones entre las cosas que vemos en esta caminata”¹⁰⁹ (MEYER, 2006b, p X); associações que ele, então, materializou a partir da montagem – mediada pelo seu conhecimento e pela sua memória, responsáveis por cruzar (resumindo e condensando) o que ele experienciou e apreendeu na fricção com a realidade social. “El rayo de mi acción [fotográfica] se amplió para incluir toda mi memoria, todas mis experiencias,

¹⁰⁸ “Criar imagens que estão em minha cabeça e que não tem nada a ver com o que estava diante da câmera, [...] momentos de fantasia” (tradução livre).

¹⁰⁹ “Esta imagem tem muito a ver com as memórias através das quais percebemos. Ao andar de um ponto A um ponto B, fazemos associações entre as coisas que vemos nesse caminho” (tradução livre).

todos mis intereses, todo al respecto de eso que puedo traer al encuentro de la imagen”¹¹⁰, disse (apêndice 2).

De fato, foi por meio da ampliação de sua ação fotográfica que Meyer exerceu seu gesto documental inicialmente estabelecido: nela, a conformação entre imagem e mundo buscou, por meio da manipulação, levar a cabo a apreensão de dimensões do real pouco evidentes, invisíveis ou mesmo factualmente inexistentes, compondo uma imagem em que diferentes registros se fundiram para dar lugar a uma realidade retalhada, mas potencialmente válida (JIMÉNEZ, 2008), porque criadas com base na “reconstruction de moments passés (vus ou vécus)¹¹¹” (BLASCHKE, 2009, p. 2). Em tal sentido, as fotomontagens que Meyer construiu nesse livro a partir da combinação de diferentes tempos e espaços que se cruzaram indistintamente continuaram servindo à documentação e à interpretação do mundo, nos limites da tradição fotodocumental, mas a partir de expedientes próprios à montagem – como fotomontagens de experiências documentais. Juntando tais montagens a outras fotografias, diretas, flagrantes conseguidos em contato com o mundo, tradicionalmente documentais, o fotógrafo pode, então, opor suas impressões acerca dos EUA às percepções do México, mostrando, de um lado, uma nação marcada pela superficialidade, pela falsidade e pela miséria espiritual e, do outro, um país em que a pobreza material parece ser compensada por uma espiritualidade exuberante herdada de seus ancestrais¹¹².

4.1. Os Estados Unidos, a aura documental e os contrastes estadunidenses

A primeira fotografia que aparece em *Truths & fictions*, logo após o prefácio de Joan Fontcuberta, é esclarecedora de vários aspectos que são contemplados no livro. *Window on Winslow* (figura 62) mostra um homem e três crianças diante de uma parede de tijolos na qual uma grande janela dá vista para um campo espaçoso com montanhas longínquas e um céu

¹¹⁰ “O raio da minha ação [fotográfica] se ampliou para incluir toda minha memória, toda minha experiência, todos os meus interesses, tudo a respeito do assunto que eu posso trazer ao encontro da imagem” (tradução livre).

¹¹¹ “Reconstrução de tempos passados (vistos ou experimentados)” (tradução livre).

¹¹² Essa leitura da obra está condicionada pela própria visão de mundo da autora desta tese. Se o fotógrafo, como defendido aqui, não está apartado do imaginário no momento de sua produção, o pesquisador também não está: suas impressões e seus conhecimentos guiam o desenvolvimento da investigação e as interpretações dela decorrentes. Não se quer, portanto, alegar um caráter de verdade absoluta para esse sentido descrito. Toda a leitura da obra realizada neste trabalho pretende, na melhor das hipóteses, ser tomada como verdadeira por uma comunidade de sentido, dialogando, para isso, com outras leituras do trabalho de Meyer, incluindo a dele próprio; mas assumindo que todas elas podem ser falíveis e passíveis de revisão.

com formosas nuvens, permitindo, pois, que os indivíduos retratados possam admirar a paisagem. A condição inusitada da janela, por fazer ver um cenário exterior que não condiz com a estrutura de cimento e concreto, evoca uma atmosfera fantasiosa. Nesse sentido, ela serve como uma chave de leitura para o que se verá nas páginas seguintes: realidades repletas de dados contrastantes, surpreendentes, misteriosos e, muitas vezes, mágicos.

É como se, através dessa fotografia inaugural, Meyer também abrisse uma ‘janela’ pela qual os sujeitos podem entrever um mundo inesperado ou pouco familiar, mas capaz de leva-los além das consistentes ‘paredes’ que os impedem de enxergar uma outra realidade. Essa leitura de tal imagem é completada ainda por uma informação paratextual que chama atenção na legenda: a data que nela aparece, única, indica a inexistência de manipulação. Essa datação garante ao espectador que a fotografia é fruto de um registro direto, sem interferências explícitas do fotógrafo na materialidade da imagem. A parede, a janela, o homem e as crianças foram por ele encontrados dessa maneira, independentemente de quão improvável a cena pareça. É como se Meyer, com essa fotografia, dissesse que o incompatível e o extraordinário também fazem parte do mundo e está aí para quem quiser ver, sentir e pensá-lo – mesmo com a advertência de que elas devem se manter afastadas (como discretamente se lê na própria janela: “keep out” – em português: mantenha-se longe).

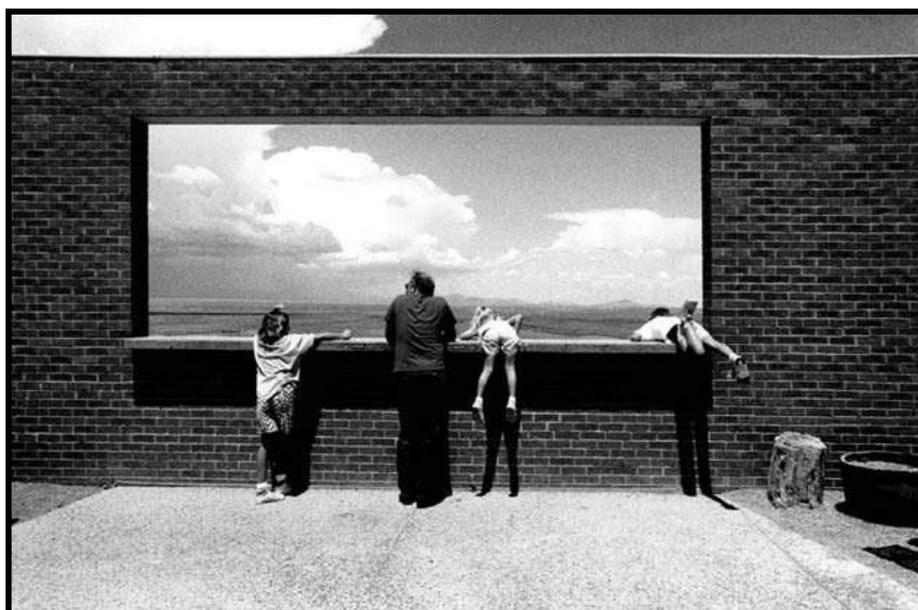


Figura 62. Pedro Meyer, Window on Winslow, Winslow, Arizona, 1990.

Por outro lado, algumas características da imagem podem autorizar uma interpretação distinta. Isso porque o modo como a fotografia, de uma maneira geral, capta os seres animados e inanimados algumas vezes pode torná-los indiscerníveis. A redução dos objetos ao plano da bidimensionalidade, a rendição dos movimentos em seu aspecto de imobilidade, a sujeição das cores aos limites da equivalência tonal (nesse caso, do preto e branco) e a tendência antropomorfizante de certos ângulos, tipos de luz ou contextos visuais são algumas das propriedades da imagem fotográfica que contribuem para a criação de uma ambiguidade entre aquilo que é animado e inanimado (SAVEDOFF, 2000). De fato, olhando rapidamente para essa fotografia de Meyer, a paisagem natural que se observa por meio da janela pode ser tomada como um quadro, uma gravura emoldurada. Indo mais longe, até mesmo o homem e as crianças podem ser vistos como estátuas, bonecos de cera. Seria tudo isso (ou um ou outro elemento) apenas uma representação que a fotografia registrou? A dúvida persiste ainda em função das duas imagens que no livro estão dispostas imediatamente a seguir. *Walking billboard* e *Freeing film* (figuras 63 e 64) também jogam com a justaposição e a imbricação de representação e mundo, algo que reaparece em outras fotografias do conjunto estadunidense (a exemplo das figuras 65 e 66).



Figura 63. Pedro Meyer, *Walking billboard*, New York City, 1987/1993.



Figura 64. Pedro Meyer, Freeing film, Ney York City, 1987/1993.



Figura 65. Pedro Meyer, Mona Lisa in the Wax Museum, San Francisco, California, 1886.



Figura 66. Pedro Meyer, Cardboard people, Malibu, California, 1988.

De tal forma, essa outra possível explanação para a primeira imagem do livro aponta novamente uma questão recorrente na obra, sobretudo no conjunto de fotografias realizadas nos Estados Unidos: nelas, alguns elementos são apresentados de modo impreciso. Suspeitas podem ser levantadas sobre o que efetivamente se oferece em cada uma das imagens. Afinal, há mesmo uma janela ou somente um quadro que imita uma (figura 62)? O indivíduo vestia uma fantasia ou a máquina-computador foi posteriormente acrescentada por Meyer (figura 63)? O homem-cartaz olhava a conhecida fotografia feita por Richard Avedon fixada em alguma galeria ou seria ele mais uma produção de Avedon que as manipulações digitais fizeram ‘escapar’ dos limites da representação ali exposta (figura 64)? A Mona Lisa sendo pintada e o pintor em exercício são sócias em carne e osso ou obras de um museu que copiam a verdadeira *La Gioconda* e seu criador (figura 65)? O turista na praia posa ao lado de imagens em papelão das celebridades ou essas imagens foram digitalmente inseridas (figura 66)?

Apesar de as duas últimas perguntas serem respondidas nas legendas das respectivas fotografias (ao precisar que nenhuma delas sofreu manipulação e, no caso de *La Gioconda*, ainda ao indicar seus componentes como obra de um museu de cera) e de as outras três

também poderem ser deduzidas sem grandes implicações para o sentido das imagens, essas indagações fazem da imprecisão o denominador comum dessas fotografias. Mais do que isso, ao mostrar a representação e o mundo como intrincados ou indistintos, Meyer formula um argumento que permeia seu trabalho: a desconfiança diante das representações visuais, principalmente da imagem fotográfica. Vivenciando um momento em que a facilidade e a perfeição das manipulações digitais levantavam polêmicas sobre a veracidade da imagem e provocavam o reexame dos princípios éticos a elas relacionados, Meyer endossou essa desconfiança. Mas apenas a princípio. “Como le gusta comentar a Pedro Meyer, hay que confiar en el autor, no en el medio [fotográfico]¹¹³” (MRAZ, 2006, p X).

Só que se Meyer é um autor digno de confiança (seja pelo seu histórico de documentarista de respaldo ou, nesse livro, especificamente, porque oferece elementos paratextuais e formais que permitem ao público ter certeza daquelas imagens que são ou não são manipulações e, em alguns casos, até mesmo porque mostra o que foi alterado nas fotografias manipuladas), é necessário entender o porquê de ele suscitar em suas imagens uma dúvida que logo pretende descartar. A resposta a essa questão parece também permear *Window on Winslow*, sendo reiterada, além disso, pelos outros exemplos elencados. Neles, Meyer brinca com a possibilidade de a fotografia, ainda que momentaneamente, fazer crer no oposto do que ela é. De fato, no contexto da obra de Meyer, em que fotografias manipuladas e fotografias sem manipulação aparecem todas misturadas e tendo apenas na legenda a indicação de sua índole, é possível olhar para uma imagem como *Biblical times* (figura 67), em que todos os seus elementos aparecem tão bem ajustados, compatíveis e plausíveis de terem sido assim registrados, e logo imaginar que ela é uma fotografia direta, assim como é possível olhar para uma imagem como *Monumental chair* (figura 68), em que uma cadeira aparece em escala inusual, e logo imaginar que ela é uma fotografia manipulada; só para perceber em seguida, através das legendas, que nenhuma dessas suposições é correta. Nesse sentido, suas imagens, principalmente as concernentes ao território estadunidense, são marcadas por uma contradição: fotografias que parecem montagens, mas não são (figura 69) e fotografias que não parecem montagens, mas são (figura 70).

¹¹³ “Como Pedro Meyer gosta de comentar, há de se confiar no autor, não na mídia [fotográfica]” (tradução livre).



Figura 67. Pedro Meyer, Biblical times, New York City, 1987/1993.



Figura 68. Pedro Meyer, Monumental chair, Washington, D.C., 1989.



Figura 69. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (série 1), 1995.



Figura 70. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (série 2), 1995.

Essa indistinção, contudo, não é apenas uma peça que Meyer prega em seus espectadores. Há uma intenção implícita nessa brincadeira proposta pelo autor: ao criar uma indistinção entre um tipo e outro de imagem, o fotógrafo os iguala. É como se ele reafirmasse, por meio desse expediente, aquilo que disse repetidas vezes: ‘não confie na mídia fotográfica, confie em mim, seu autor’. Ora, ao se confiar nele e não mais na natureza de suas fotografias, as imagens, sem ou com manipulação, perdem suas distinções valorativas e podem servir a um mesmo fim, ao mesmo fim documental que ele faz tanta questão de alegar para elas. Meyer designou, assim, todas suas imagens como pertencentes ao gênero do documentário.

Essa designação é corroborada, nas fotografias feitas nos Estados Unidos, também pela ‘aura documental’ que o fotógrafo imprimiu a elas, aos seus elementos estéticos. A predominância do preto e branco, o manejo da luz, os jogos de claros e escuros, a sensibilidade geométrica, a dinâmica do enquadramento e a disposição virtuosa de seus motivos são alguns dos elementos expressivos que fazem essas imagens de Meyer se aproximar de imagens reconhecidamente aliados à tradição documental clássica e moderna, sem destoar esteticamente delas¹¹⁴. Essa proximidade é, contudo, superficial. Em muitas imagens, esses elementos plásticos não escondem a incoerência ou, ao menos, a estranheza do momento retratado. Em “*We are the greatest*” (figura 71), como acontece em outras imagens, nem mesmo a aura documental parece desviar a percepção de que, ao fundo, três crianças são captadas como se estivessem voando ou flutuando no ar. No instante digital de Meyer, a incoerência e a estranheza são constantes (GREEN, 1995).

A estranheza, de fato, parece ser a tônica das fotografias dessa primeira parte de *Truths & fictions*, toda referente aos Estados Unidos. Mesmo quando não há manipulação, ela parece se insinuar. Justapor quatro adultos obesos que parecem estar em uma sala de espera de alguma repartição pública ou consultório médico, em ócio, ao quadro de astronautas que ativamente se preparam para uma missão no espaço, de modo que o dinamismo desses se contrasta com a passividade daqueles seres humanos de carne e osso (figura 72), ou contrapor a imagem de San José Gregorio ao televisor que exibe um homem cuja cabeça possui um formato semelhante ao do santo, mas que, apresentado em uma espécie de *freak show*, aparenta possuir alguma enfermidade genética que acaba ser transferindo por tabela a San

¹¹⁴ Em entrevista (apêndice 2), quando perguntado sobre os fotógrafos que o influenciaram, Meyer reconheceu essa filiação. Ele citou Bill Brandt, André Kertész e William Klein como fontes de inspiração para a definição do seu estilo de composição e de tratamento da imagem – um estilo clássico e moderno, essencialmente.

Gregorio (figura 73); tudo isso cria, no contexto da obra de Meyer, uma estranheza que independe do fato de essas fotografias não serem montagens.



Figura 71. Pedro Meyer, “We are the greatest”, Cave City, Kentucky, 1990/1993.



Figura 72. Pedro Meyer, Astronauts, Orlando, Florida, 1990.



Figura 73. Pedro Meyer, San José Gregorio and The Donhue Show, Bowling Green, Kentucky, 1990.

Realmente, não é pelo fato de conter ou não conter procedimentos de manipulação que tal efeito de estranheza se instala de modo mais eficaz: é da própria imagem, do que concretamente restou desses processos de fabricação, que essa impressão emerge. Nesse aspecto, nas fotografias da primeira parte do livro, a indiferenciação entre fotografias diretas e fotomontagens também tem uma implicação importante para a representação que se faz da nação estadunidense. Por meio de coleções curiosas e justaposições inesperadas realizadas com ou sem montagem, indistintamente, criando, assim, fotografias cuja percepção é marcada por aquela contradição (fotografias que parecem montagens, mas não são, e fotografias que não parecem montagem, mas são); o fotógrafo reforça a distinção entre aparência e essência como atributo significativo não apenas de suas imagens, mas da realidade que retrata nelas.

É o caso de *Desert shower* (figura 74). Meyer explica que captou essa imagem em um momento de férias de um grupo de estadunidenses que acampava com seu *trailer* no meio do deserto. No entanto, ao contrário do que ele esperava encontrar em uma situação como essa, o acampamento no deserto, para aqueles indivíduos, não significava uma oportunidade de pôr-se em contato com a natureza ou isolar-se do ambiente urbano. No acampamento, os homens dispunham de todas as regalias de um lar convencional, inclusive, uma suposta segurança ou proteção, proporcionada pelo lugar estratégico em que decidiram acampar, ao lado de uma base militar, em um espaço em que os caças da força aérea podiam ser constantemente

avistados sobre suas cabeças (MEYER, 1995b) – mas que, na fotografia, aparecem somente a partir da posterior adição digital dos aviões, inexistentes no original (figura 75).



Figura 74. Pedro Meyer, *Desert shower*, Yuma, Arizona, 1985/1993.



Figura 75. Pedro Meyer, negativo original de *Desert shower*, 1985.

Em *Revival meeting in Times Square* (figura 76), algo semelhante se processou. As imagens originais nela mescladas foram feitas durante um evento realizado em Nova Iorque. Apesar de tratar-se de um encontro religioso, no qual os sujeitos podem, em teoria, experienciar um contato tranquilizante ou catártico com Deus e com as forças superiores, as feições percebidas por Meyer transpiravam inquietação, tristeza e desolação (MEYER, 1995b). A partir da justaposição de três das expressões que fotografou e considerou mais marcantes de tal sentido percebido, Meyer deu forma a essa sua impressão.



Figura 76. Pedro Meyer, *Revival meeting in Times Square, New York City, 1987/1993*.

Nessas duas imagens, em especial, o fotógrafo apontou sua percepção do que constatou ser uma tendência estadunidense, ou seja, de fazer as coisas serem diferentes do que elas parecem ou deveriam ser. O ‘parece mas não é’ ou o ‘deveria ser mas não é’ da própria realidade estadunidense foram estendidos, então, na natureza ambígua ou imprecisa da fotografia ou da fotomontagem. Uma dupla contradição se configurou, dessa maneira; incidindo na imagem tanto quanto ele acreditava já existir na própria realidade social à qual a imagem faz referência. Nesse sentido, a desconfiança que Meyer criou inicialmente em relação à fotografia é transferida para seu objeto: é preciso olhar um pouco mais para os EUA para perceber o que nele há por trás das aparências.

Além da oscilação entre o ‘parece mas não é’ ou o ‘deveria ser mas não é’, mais relações contrastivas com conotações negativas foram por ele estabelecidas, como críticas à

realidade local. *Vincent and free bird* (figura 77), embora siga outra lógica, também tem o contraste como mola propulsora do seu sentido. Nessa imagem, tudo que se vê é o que parece ou deveria ser. Trata-se de uma cena comum, supostamente um instante ordinário captado do cotidiano. Nela, ocupando a maior parte da fotografia, está a varanda de uma casa, parcialmente danificada e com lixo ao seu redor, na qual um homem está sentado sozinho em um sofá, com um copo e um cigarro nas mãos. No canto direito da imagem, é possível identificar o braço de alguém que sai do enquadramento.



Figura 77. Vincent and free bird, Bowling Green, Kentucky, 1990/1993.

Mas, no braço do homem que se retira do espaço, uma tatuagem chama atenção, interrompendo o caráter banal da situação. “Free bird” (em português: pássaro livre), diz ela. A liberdade, clamada pela inscrição, contrasta com o estado do homem no sofá. Ao se declarar livre e sair do quadro, abandonando o seu colega (impressão reforçada por um par de sapatos ‘sem dono’ que se encontra ao lado dele), o sujeito tatuado se desgarrá daquele cenário decadente e enfatiza a prisão, metafórica, do ambiente. É como se a movimentação de um reforçasse a inércia do outro: ao olhar novamente para o homem sentado, tem-se uma sensação de que ele está preso ao sofá e ao tipo de vida que dele construiu, indiferente àquilo

que o circunda, enchendo seu lugar de lixo e o deteriorando. Uma crítica a um estilo de vida estadunidense, misto de *coach potato* com *white trash*¹¹⁵, foi delineada.

Outra crítica a um estilo de vida percebido como típico dos Estados Unidos foi traçada em *Live the model life* (figura 78). No *outdoor* publicitário retratado, uma frase que empresta nome à fotografia oferece às pessoas a oportunidade de ‘viver uma vida modelo’, como demonstrada por bonecos que se engajam em atividade que são, então, entendidas como dignas de aspiração – relaxam na banheira, tomam sol na piscina, se exercitam em uma academia e pousam elegantemente em uma sacada em frente ao mar. Abaixo do anúncio, completando a imagem, encontra-se uma mulher negra, com bobes no cabelo, que destoa da perfeição propagandeada no *outdoor*.



Figura 78. Pedro Meyer, *The model life*, Miami, Florida, 1990/1993.

Mas, da mesma forma que na imagem anterior, um elemento desvia o sentido inicial. Em um aviso disposto entre a mulher e a publicidade, pode-se ler: “Private property. Do not tamper with or trespass. Violators Will be prosecuted to the fullest extent of the law. This area

¹¹⁵ Ambas as expressões são gírias de origem estadunidense. A primeira (sem equivalente em português, usualmente traduzida como preguiçoso, sedentário ou inativo) é usada para referir às pessoas que costumam passar muito tempo sentadas ou deitadas no sofá, principalmente na frente da TV. A segunda (em português: lixo branco), embora tenha surgido com um sentido racista e classicista, atualmente é usado de maneira mais genérica para aludir a indivíduos de gostos duvidosos, baixos padrões morais, perspectivas de vida limitadas e poucas ambições.

is monitored by hidden security cameras”¹¹⁶. O contraste entre a vida propagandeada e a vida da mulher é trazido à tona e, mais do que isso, a ‘vida modelo’ é mostrada como inacessível e proibida para ela.

Nesses dois casos, novamente a leitura que emerge das fotografias não foi dada pelos elementos do mundo e, portanto, inexistiu na captura inicial. Em *Vincent and the free bird*, foi somente pela junção de uma fotografia com o fragmento de outra¹¹⁷ (figura 79), ao incrustar na cena original o braço tatuado, que o sentido pode se impor. Igualmente, em *Live the model life*, foi ao associar as ideias do anúncio e do cartaz à condição da mulher, que o significado foi alcançado (figura 80). A junção, acumulação ou incrustação de elementos, realizada nessa e em outras imagens apresentadas (como *Desert shower*, figura 74), foi um dos recursos expressivos mais utilizados por Meyer. Por meio dessas operações, ele levou a cabo o procedimento crítico já sinalizado nas linhas de força da tradição da fotomontagem, precisamente pelo desvelamento de aspectos sutis ou ocultos do mundo. Ao fazer fotomontagens em que forjava situações reveladoras, comprometendo a unicidade espaço-temporal do evento originário para evidenciar um aspecto da realidade que o interessava, o fotógrafo deu origem a algo novo, que reconheceu e extrapolou os elementos que o compunham de início.



Figura 79. Pedro Meyer, negativos originais de *Vincent and free bird*, 1990.

¹¹⁶ “Propriedade privada. Não viole nem trespasse. Os infratores serão processados nos limites da lei. Essa área é monitorada por câmeras de segurança escondidas” (tradução livre).

¹¹⁷ Nota-se, nesse caso, que além dos procedimentos de colagem, Meyer espelha um dos originais para fazê-lo caber ou combinar com o outro. Essa operação é realizada em diversas imagens, seja para fins semânticos ou no sentido de tornar mais harmônica a composição final.



Figura 80. Pedro Meyer, Pedro Meyer, negativos originais de *Live the model life*, 1990.

Além da junção, acumulação ou incrustação, outra operação efetuada em muitas imagens na quais relações contrastivas foram estabelecidas de forma crítica, também servindo para o desvelamento de aspectos sutis ou ocultos do mundo, foi a reconfiguração ou modificação de elementos. É o caso de *Mexican with a positive attitude within a negative environment*. Na versão final (figura 81), claramente percebida como manipulada, vê-se um grande boneco, com vestes tipicamente mexicanas e segurando uma bandeja, fincado em um mastro nas calçadas de um restaurante chamado La Salsa, situado em Malibu, na Califórnia. O registro de um restaurante latino encravado no meio dos EUA, por si só, poderia servir para evidenciar um contraste, em especial pela presença do boneco, como serviçal dos estadunidenses que comem abaixo dele. Esses dados, já curiosos, foram assim captados originalmente (figura 82). Sozinha, essa fotografia tinha valor crítico notável. Entretanto, fragmentando as duas partes que contrastavam (restaurante e clientes, por um lado; boneco mexicano, por outro) e interferindo nelas, deixando a primeira em negativo e a segunda em positivo, Meyer enfatizou seu descompasso, apontando a convivência dos contraditórios. Além disso, pelos sentidos das palavras ‘positivo’ e ‘negativo’, que reapareceram no título da imagem, o fotógrafo adicionou uma camada de significado antes inexistente: a atitude positiva identificada na legenda e confirmada pela positivação da fotografia é aquela esperada e demarcada para um mexicano, a de um trabalhador que serve aos nativos; sendo negativo o ambiente que impõe isso a ele.



Figura 81. Pedro Meyer, Mexican with a positive attitude within a negative environment, Malibu, California, 1988/1999.



Figura 82. Pedro Meyer, negativo original de *Mexican with a positive attitude within a negative environment*, 1988.

A crítica à forma como os mexicanos e os indivíduos de outras etnias aparecem estereotipadamente representadas no país se repete em outras fotografias, por meio de expedientes semelhantes. Em *Mexican serenade* (figura 83), imagem que no livro antecede *Mexican with a positive attitude*, dividindo com ela a mesma página, Meyer faz deboche em relação a isso. Nela, Meyer fotografou os bonecos de mariachis mexicanos tocando instrumentos que encontrou no jardim de um domicílio e, depois, colou-o a outro fragmento feito na mesma comunidade, de uma senhora, sentada em uma cadeira (figura 84). Com isso, a mulher foi posicionada como se assistisse a uma serenata, deixando os mexicanos novamente em uma posição servil, de músicos que oferecem a ela um espetáculo.

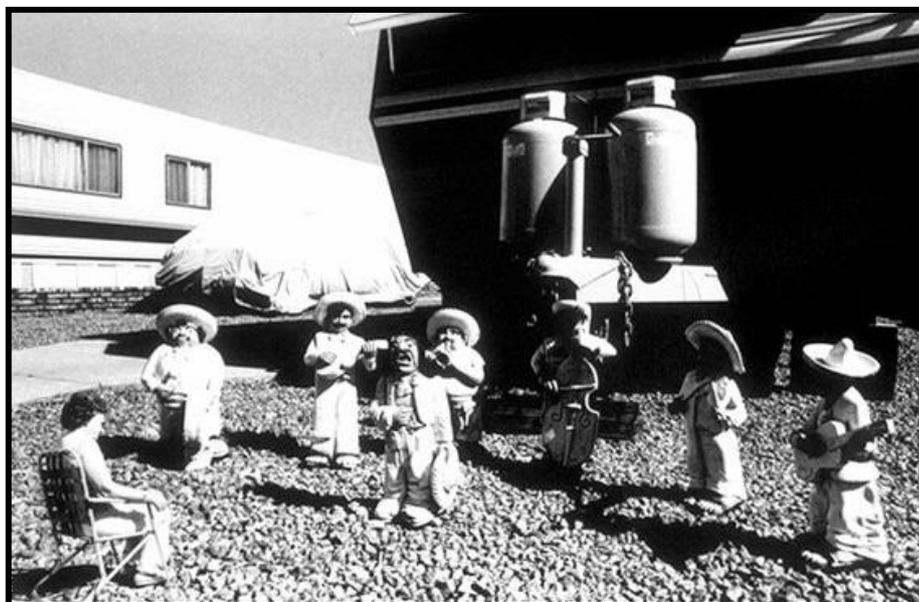


Figura 83. Pedro Meyer, Mexican serenade, Yuma, Arizona, 1985/1992.



Figura 84. Pedro Meyer, negativos originais de Mexican serenade, 1985.

O contraste, instituído pelos lugares ocupados pela estadunidense e pelos mexicanos, pré-estabelecidos, ganhou força na medida em que o fotógrafo reconfigurou um dos

fragmentos, diminuindo o tamanho da mulher. Essa modificação na escala da personagem teve um duplo efeito: em primeiro, objetificou-a, tornando-a inanimada; em segundo, igualou-a em tamanho e em importância às pequenas estatuetas; o que acabou por transformá-la em apenas mais uma representação estereotipada, tanto quanto aquela dos bonecos. Com isso, Meyer ironizou a atitude ofensiva da mulher, vingativamente. “I could bring ‘down to size’ the people who were reducing the mexicans by cartoonlike representation. And that’s precisely what I did. I brought a person from this community down to the scale of the little mariachi figures, and in the process addressed the issue of racism”¹¹⁸ (MEYER, 1995a, p. 120), confessou.

Sobre isso, é interessante lembrar ainda que Meyer, na época em que estava frente ao Consejo Mexicano de Fotografía, criticava o fato de que a imagem do mexicano era moldada pela iconografia estrangeira, que a submetiam sempre ao modelo do exótico, estereotipado. A estratégia de estereotipar também o estadunidense, como feito aí, pode ser percebida como uma vingança também contra os fotógrafos e outros artistas que antes dele fizeram isso com os mexicanos, contribuindo para a criação de concepções pré-moldadas que eram aceitas e consumidas pela população. Isso parece se confirmar no relato que ele deu em entrevista (apêndice 2), ao explicar como pleiteou e ganhou bolsa de uma fundação estadunidense para iniciar o projeto. Irônico, ele afirmou que, no formulário de inscrição, chamou atenção para o fato de que “los fotógrafos de allá [de los Estados Unidos] ha venido aquí en México a fotografiarnos hasta debajo de las piedras, siempre, pero no ha habido nunca un fotógrafo mexicano que les regresara el favor”. O favor, então, seria também esse.

Algo semelhante se processou em *Little black tribe* (figura 85). Nela, o fragmento fotográfico em que se vê um estadunidense obeso e sem camisa foi justaposto à fotografia de duas estatuetas de tribais africanos desnudos que ornavam o jardim de uma casa. O mesmo jogo entre animado e inanimado se estabeleceu. Mas, sem estabelecer relações servis entre um e outro, a imagem destacou a diferença entre os corpos. Outro estereótipo foi, assim, retribuído por Meyer ao evidenciar um lugar-comum atribuído ao povo estadunidense, ligado ao excesso de peso, ao sedentarismo e ao descuido com a saúde.

¹¹⁸ “Eu poderia diminuir as pessoas que estavam reduzindo os mexicanos a uma representação estereotipada. E foi exatamente o que fiz. Eu reduzi uma pessoa dessa comunidade à escala das pequenas estatuetas dos mariachis e direcionei a ela o tema do racismo” (tradução livre).



Figura 85. Pedro Meyer, Little black tribe, Yuma, Arizona, 1985/1992.

O movimento sarcástico de Meyer identificado nessas fotografias não se resumiu aos estilos de vida estadunidenses e aos estereótipos por eles impostos àqueles que viam como ‘outro’, mas foi estendido a diversos aspectos da vida local. A apreciação desaprovadora dos exemplos comentados alcançou também a infância corrompida pelas armas e pela violência, o sensacionalismo televisivo, a competitividade excessiva, o consumismo que deprime, a necessidade de fugas constantes, o abandono e a solidão dos idosos, entre outras coisas (figura 86). Todas essas fotografias, montagens, instantes digitais, foram construídas por ele por meio da junção, acumulação, incrustação, reconfiguração ou modificação de elementos como modo de estabelecer uma nova realidade, a realidade da imagem, que se mostra além do mundo, complementando-o na medida em que o traduz de acordo com uma maneira de enxergá-lo, conforme vivenciado e apreendido por Meyer em suas experiências documentais.

Nota-se, contudo, que a ‘nova realidade’ instaurada nessas montagens acaba por jogar com velhos conceitos já associados aos Estados Unidos. É porque, antes mesmo da leitura de Meyer, se atribui ao povo estadunidense a fama de armamentista, de sensacionalista, de competitivo, de consumista e de indiferente ao outro que essas imagens fazem mais sentido (figura 86). O mesmo se aplica à maioria das fotografias construídas nessa seção na medida em que apelam para concepções comumente relacionadas ao país, como o comodismo (figura 77), o elitismo (figura 78), a discriminação e exploração étnica (figuras 81 e 83) e o sedentarismo (figura 85), reafirmando-as. As fotomontagens funcionam, pois, com base na

redundância, em uma interpretação e em uma crítica que já circulavam e foram resgatadas, rebatidas: a imagem-mensagem foi codificada de antemão e o espectador é convocado a reiterar seu sentido.



Figura 86. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (série 3), 1995.

Se essa lógica da redundância e da reiteração motivou a produção das montagens, que permitiram a Meyer impacientemente acelerar a produção de sentidos, fazendo a imagem expressar aquilo que sabia e sentia mas não via explicitamente dado na realidade social; outras vezes, mais raras, o fotógrafo a realizou apostando no procedimento clássico do documentário, descobrindo e captando o mundo em sua materialidade, ou seja, fazendo flagrantes de situações que considerou reveladoras do seu entendimento sobre os Estados Unidos. Assim, também no registro direto, o fotógrafo encontrou no destaque e na ênfase sua operação padrão: ao identificar um elemento capaz de trazer à tona um aspecto interessante da realidade do país, ele o pôs em evidência para igualmente dialogar e reforçar

um saber previamente adquirido. Assim fez em *Fragmented liberty* (figura 87). Nela, pedaços de uma réplica do principal símbolo de Nova Iorque e dos Estados Unidos, a Estátua da Liberdade, são vistos em um cenário que não lhe é usual. Diante de um prédio, o braço e a tocha do monumento são observados por um homem, atrás do qual se pode perceber ainda uma parte da coroa da estátua. A fotografia, embora pareça uma montagem, é um registro direto, sem manipulação.



Figura 87. Pedro Meyer, *Fragmented liberty*, New York City, 1987.

A captura dessa cena, por si só, deu destaque ao caráter fragmentário da liberdade, representada pela estátua. Ao tornar visível, por meio do seu registro, o monumento aos pedaços, Meyer já aludia ao esfacelamento daquilo que inicialmente simbolizava. Esse sentido é destacado e enfatizado pelo título por ele escolhido: em português, liberdade fragmentada. Com isso, mais uma vez, o fotógrafo fez um comentário sarcástico acerca dos Estados Unidos, demonstrando que o ideal de um país livre tão orgulhosamente defendido pelos estadunidenses estaria desfeito. O reforço dessa significação crítica não se esgota aí, mas se estende também ao modo como é desdobrada na fotografia que no livro antecede e divide página com essa imagem.

Em *Retirement community* (figura 88), um idoso, com uma perna e um braço amputados, aparece descansando em uma piscina de um lugar que o título da fotografia (em português, literalmente: comunidade de aposentados) indica ser uma casa de retiro. Sozinha a imagem funciona como uma metáfora para o tratamento dado pelos estadunidenses aos seus anciãos, que são isolados em abrigos que ‘decepam’ seus corpos e suas vidas. Mas, ao aproximar-se da noção de liberdade fragmentada, a fotografia gera um questionamento sobre a liberdade que esses indivíduos teriam, privados das possibilidades que existem para além dos muros que os constroem (MEYER, 1995b). Os idosos, como outros tantos, estariam excluídos da ‘terra dos livres’¹¹⁹.



Figura 88. Retirement community, Yuma, Arizona, 1985/1992.

Essa significação novamente explora a redundância do sentido na própria imagem. O fotógrafo, ao comentar a montagem, conta que ele digitalmente apagou a perna do senhor. Trata-se de uma forma de forçar ainda mais a interpretação, simbolicamente aludindo à privação a que os idosos são submetidos (Ibidem). Com isso, mais uma vez, põe-se ênfase na mensagem, intensificando-a. Embora a posição introspectiva do indivíduo, a desocupação do amplo espaço e os tons pálidos da fotografia já invocassem uma atmosfera de solidão, desde o clique original (figura 89), Meyer fez questão de criar um efeito enfático ao amputar mais um membro do sujeito.

¹¹⁹ Os estadunidenses costumam se referir à própria nação como ‘the land of the free’ (em português, ‘terra dos livres’). Essa expressão aparece, inclusive, em *The star-spangled banner*, hino do país.



Figura 89. Pedro Meyer, negativo original de *Retirement community*, 1985.

O mesmo acontece em outras imagens dessa primeira seção e no que parece ser, afinal, a conclusão dela. Em *Emotional crisis* (figura 90), em meio a uma composição cujas linhas (do trem, da estrada, do acostamento, dos postes e seus fios) parecem cuidadosamente ‘desenhadas’, destaca-se um desvio que pode ser visto mais ou menos no meio da imagem, em uma das listras da faixa descontínua de sinalização da rodovia. Um *outdoor* que se observa logo adiante parece questionar tal irregularidade: “Emotional crises?” (em português: crises emocionais?). A mensagem do *outdoor* é repercutida pela linha modificada. Com isso, uma resposta para o questionamento já está indicada nela mesma. Pergunta e resposta são, portanto, dadas por Meyer, cabendo ao espectador apenas retomá-las, com base naquilo que já sabia anteriormente e naquilo que vê nas fotografias de Meyer.

De fato, para além dessa imagem singular, todos os recursos empregados por Meyer, parecem levar o espectador ao reconhecimento dessa crise. Na verdade, muito mais do que uma ‘crise emocional’, as imagens da primeira parte do livro denotam crises de diversas dimensões da realidade estadunidense. Assim, os Estados Unidos que Meyer abriu ao seu público através daquela janela do incompatível e do extraordinário proposta no início do fotolivro deixa ver um cenário sociocultural que ele parece repudiar, realçando seus pontos negativos e delineando críticas em relação a eles. A janela que prometia o extraordinário acabou por apresentar, mais de uma vez, não o ordinário (do qual Meyer parece desconfiar),

mas significações corriqueiras baseadas em um posicionamento crítico, então reiteradas em imagens.



Figura 90. Pedro Meyer, Emotional crisis, Texas highway, 1990/1993.

Entretanto, um contraponto a essa realidade vista tão negativamente parece emergir ainda na primeira parte do livro, nas últimas fotografias feitas nos Estados Unidos, nas quais imigrantes mexicanos são retratados vinculados a elementos emblemáticos do seu país de origem, como a bandeira nacional e alguns símbolos do catolicismo (figura 91). A cor, até então quase inexplorada, começa a surgir nessas imagens, dando-lhes destaque no conjunto dessa primeira seção. Em uma delas, na placa de um carro pode-se ler o acrônimo ‘MEXNPWR’, que significa ‘mexican power’ ou, em tradução literal, ‘poder mexicano’; demonstrando a capacidade do México de se afirmar diante da cultura estadunidense. Esse sentido é complementado pelo título da imagem, *From conquest to reconquest* (em português: da conquista à reconquista), que subentende uma ação de reconquista territorial¹²⁰.

¹²⁰ No início do século XX, os fluxos migratórios do México para os Estados Unidos foram intensificados. Muitos historiadores vão se referir a esse aumento da entrada de mexicanos nos EUA como um processo de reconquista territorial, em que áreas anteriormente pertencentes ao México são ocupadas por esses imigrantes e por seus descendentes, sendo por eles culturalmente influenciadas (ACUÑA, 1972). A Califórnia, estado na qual essa fotografia foi tirada, é uma dessas áreas.



Figura 91. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (série 4), 1995.

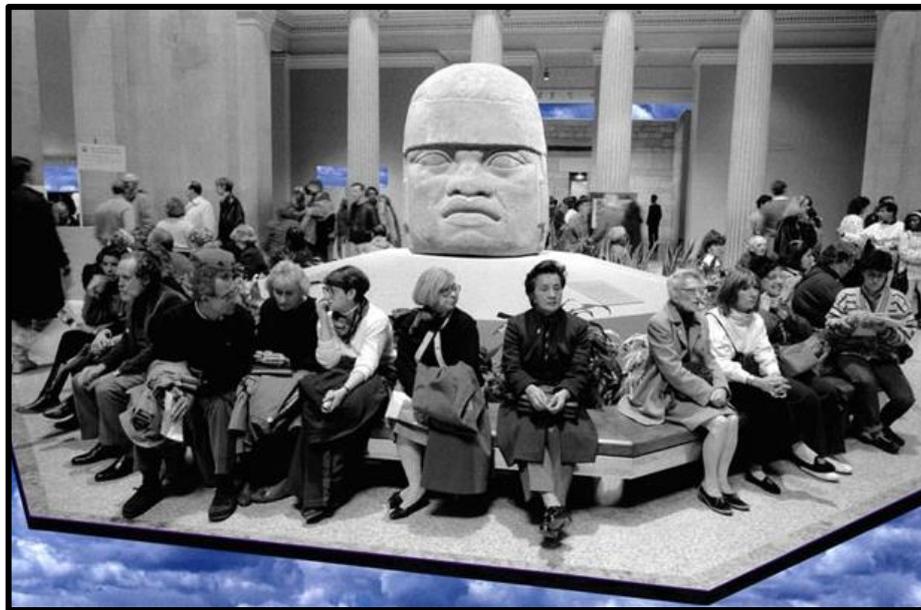


Figura 92. Pedro Meyer, *Americans waiting to enter the Olmec world*, New York City, 1989/1993.

Na última imagem da primeira parte do livro, explicitamente, essa referência se completa. *Americans waiting to enter the Olmec World* (figura 92) (em português: americanos esperando para entrar no mundo Olmec) propõe uma fresta capaz de fazer o movimento inverso: levar os estadunidenses para Olmec, considerada a cultura-mãe das grandes civilizações pré-colombianas do México. Assim, as fotografias que a ela se sucedem, já realizadas em terras mexicanas, cumprem essa promessa posto que elas buscam nos resquícios do México Antigo, sobretudo de origem indígena, a ‘cor’ que parecia faltar aos Estados Unidos. Além do colorido exuberante, o que se vê a partir daí são fotografias oníricas e fantasiosas – aspectos que passam, assim, a compor a realidade sociocultural mexicana configurada por Meyer. A investida nesse panorama tão vivo do México, após um retrato bastante ácido da nação vizinha, faz com que o país opere como um ‘outro’ dos EUA e seja representado a partir de alegorias de escape, de uma forma que muitas vezes parece se configurar como um eco do movimento *beatnik*¹²¹.

4.2. O México, as suturas compositivas e uma realidade maravilhosa

Se na última fotografia da primeira parte, Meyer mostra os estadunidenses prestes a ingressarem no mundo indígena, a imagem que abre a seção seguinte pode ser lida como a revelação de algumas das consequências dessa chegada. Em *Live broadcast* (figura 93), um homem com traços indígenas é enquadrado em uma moldura semelhante à da televisão que se encontra ao seu lado. Completando a cena, acima da TV, vários quadros de Jesus Cristo e de outros santos católicos estão dispostos em uma parede que se prolonga no extracampo. A primeira impressão, evocada pela atitude do personagem, é de que ele ocupa uma posição semelhante a das figuras com que divide espaço: ao enquadrar-se, é como ele se assumisse enquanto representação. Um significado é, então, edificado: esse é, afinal, o lugar em que se coloca o mexicano, sobretudo aquele de origem indígena, com a chegada do homem branco, que passa a consumi-lo enquanto estereótipo do exótico.

¹²¹ O *beatnik*, movimento contracultural estadunidense que teve seu auge durante os anos 1950 e 1960, alimentou a ideia do México como uma terra mágica, para qual se desejava fugir um dia. É de Jack Kerouac, maior nome *beat*, a frase que melhor sintetiza essa adoração: “finalmente nós encontramos nossa terra mágica” – escreveu ele ao chegar ao país. As alegorias de escape que surgem daí vão ser resgatadas por muitas manifestações contraculturais mexicanas (MEDINA, 2006).



Figura 93. Pedro Meyer, Live broadcast, San Juan Mixtepec, Oaxaca, 1990/1993.

Essa leitura, contudo, é interrompida por dois elementos que se destacam na fotografia. O primeiro deles diz respeito à própria atitude do indivíduo. O fato de ele mesmo se enquadrar, aparentemente por vontade própria e com uma fisionomia de orgulho e satisfação, traz outras conotações para a imagem. Na verdade, por meio desse expediente, alude-se ao gesto de Meyer que, como mexicano, tem a oportunidade de representar a sua nação, enquadrando-a de uma forma que julgou mais acertada e/ou completa. Assim, se a história da fotografia local revela desde seus primórdios uma influência estrangeira, especificamente na propensão de registrar realidades diferentes do padrão europeu ou estadunidense, de modo exótico, a atitude do homem retratado indica uma direção oposta, concretizada pelo fotógrafo.

O segundo elemento que desvia a interpretação da imagem é aquilo que figura no televisor. Nele, em vermelho, surge um diabo encarnado. A inclusão desse gênio do mal, no contexto da segunda parte da obra de Meyer, em que bem e mal dividem espaço¹²², pode ser entendida de diferentes maneiras. O demônio poderia ser apreendido, por exemplo, como uma contraforça em relação aos santos católicos, que duelariam na representação do mexicano – que poderia aliar-se ao bem ou ao mal. Ou, de maneira mais simplificada, ele poderia ser tomado como a materialização do ditado popular, segundo o qual a TV “brings the Devil into

¹²² Esse aspecto é abordado na sequência.

one's home”¹²³ (MEYER, 1995a, p. 121), o que também interferiria no homem enquadrado, que parece se conectar diretamente à televisão, pelos cabos que saem de um em direção ao outro. Todas essas leituras, plausíveis, se completam e tomam novo sentido quando a fotografia é contraposta com outra imagem do fotolivro.

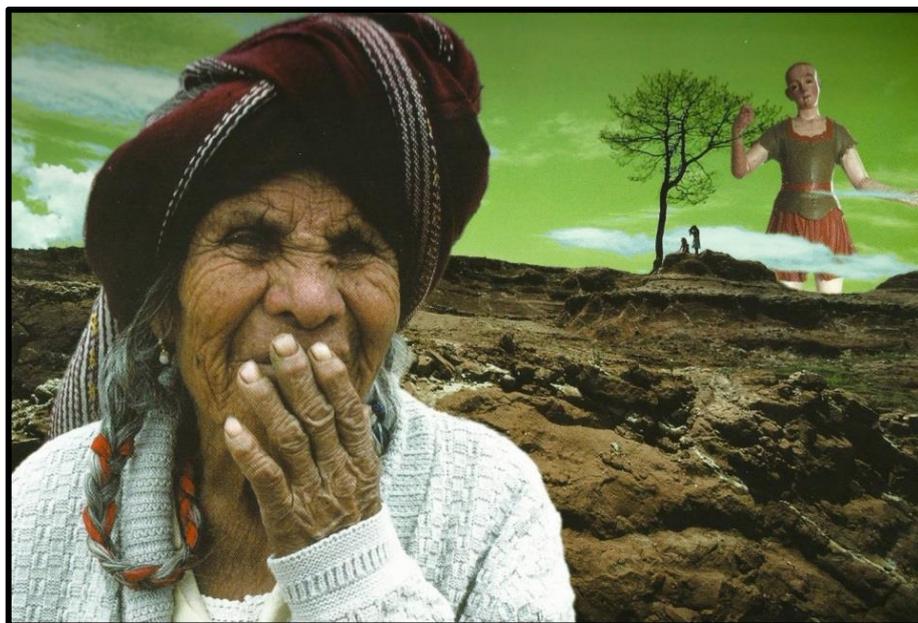


Figura 94. Pedro Meyer, *The arrival of white man*, Magdalena Peñazco, Oaxaca, 1991/1992.

É em *The arrival of white man* (figura 94), ao retomar a ideia da chegada do homem branco, que novas conotações são adicionadas à primeira fotografia. Nela se vê uma senhora de ascendência indígena com ares de assombro. Por trás dela, o motivo da admiração parece se elucidar, porque, acima da terra em erosão, no céu verde, uma santa católica emerge como em uma aparição. O título (em português: a chegada do homem branco) alude explicitamente à entrada do branco no espaço indígena, simbolizada pelo catolicismo. Esse entendimento é confirmado por Meyer ao explicar a imagem. “[La fotografía] representa la llegada de los españoles a esas tierras en donde se les cambió su mundo, se les cambió su naturaleza, pues se erosionó todo en un mundo que perdió coherencia. Y esa mujer está ahí en la sorpresa frente a todo eso”¹²⁴ (MEYER, 1995b, p. X). A chegada dos espanhóis, conforme definida nessa

¹²³ “Traz o diabo para casa” (tradução livre).

¹²⁴ “[A fotografia] representa a chegada dos espanhóis a essas terras, que mudou o mundo e a natureza do lugar, pois o transformou em um mundo que perdeu coerência. E essa mulher está aí surpresa diante de tudo isso” (tradução livre).

montagem, se materializara negativamente no céu em verde, contaminado, no solo desgastado e na fisionomia surpresa da mulher. Além disso, visualmente, a ligação desses dois últimos elementos compõe outro sentido: a pele das mãos e do rosto da mulher parece a extensão da erosão do solo, como se a corrosão provocada pelos espanhóis não fosse apenas sentida pela terra, mas também pelas pessoas que nela viviam. “O rosto de ella era el reflejo de esa tierra”¹²⁵, afirmou ele (MEYER, 1995b, p. X).

Assim, tomada à luz dessa outra imagem, *Live broadcast* tem seu significado reestabelecido. Alegoricamente, o diabo e os santos católicos são instituídos também como implicações da chegada do homem branco: o diabo pode ser tomado como referência às ameaças que a tecnologia do branco representa à sua cultura, como o ‘mal branco’ que penetra pelo aparelho. Mas, ao contrário do que acontece na fotografia seguinte, em que o catolicismo é associado a algo maléfico, que corrói o mundo indígena, nessa primeira imagem, a iconografia cristã pode ser percebida como a força benéfica que se contrapõe ao mal, ainda que igualmente trazida ao universo indígena pelos ocidentais. Se assim for, nessas duas fotografias apresentadas, um primeiro argumento sobre o México resultante do encontro desses povos é construído. Ora, se em um caso o catolicismo se oferece positivamente e, no outro, é associado a algo maléfico, isso se dá porque, conforme Meyer parece elaborar ao longo do livro, nesse país, bem e mal são facetas de uma mesma realidade. Ou, nele, talvez sequer seja possível identificar como essa dualidade se manifesta, tendo em vista que essas forças coexistem, interagem, se misturam.

De fato, a ameaça à cultura indígena apontada em *The arrival of the white man* é revelada, em muitos casos, como incapaz de desfazer suas particularidades, sobretudo nas fotografias em que manifestações podem ser lidas como sinais de resistência. As práticas e os valores religiosos dos mexicanos, em especial, são reforçados por Meyer como um traço característico mantido pela cultura local. Seja por meio da conservação de rituais pré-hispânicos (figura 95), da incorporação da tradição católica (figura 96) ou do sincretismo daí resultante (figura 97), a riqueza espiritual, que inexistia no panorama esquematizado em relação à nação vizinha¹²⁶, é celebrada. Nesse lado da fronteira há espaço para tudo e todos, parece afirmar Meyer.

¹²⁵ “O rosto dela era um reflexo dessa terra” (tradução livre).

¹²⁶ É importante ponderar o modo como a espiritualidade aparece na primeira parte do livro. Além do exemplo analisado (figura 76), em que o encontro religioso ganha ares de inquietação, tristeza e desolação, as outras duas referências ao mundo espiritual se dá em um tom jocoso. Em *The night of the day of dead in Hollywood* (em



Figura 95. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (série 6), 1995.



Figura 96. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (série 7), 1995.



Figura 97. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (série 8), 1995.

português: a noite do dia dos mortos em Hollywood), a tradicional celebração é mostrada como uma festa em que um grupo de estadunidenses debocham de um esqueleto, encarnação da própria morte. Já em *Quetzalcoatl*, a serpente emplumada mesoamericana que dá título à imagem não é retratada como uma divindade, mas se personifica em dois homens travestidos e com os corpos parcialmente cobertos por chamativas plumas.

Aliás, a alusão ao catolicismo e ao sincretismo como um dos componentes da espiritualidade exaltada nos mexicanos reforça a aceção de que o mal originado com a chegada do homem branco também pode desdobrar-se em contrapartidas positivas, como já se esboçava na fotografia que abria essa seção. Fruto de miscigenações culturais e étnicas, justamente ocasionada pela entrada do branco no território primeiramente povoado pelos povos indígenas, o México é apresentado nessas imagens sempre em meio às tensões decorrentes do encontro entre os pré-colombianos e os colonizadores em um cenário no qual, mais que identificar bem e o mal, importa a concepção de que é a partir da articulação de dois mundos que o mexicano contemporâneo teria sido capaz de desdobrar essa dualidade ao seu próprio favor, na construção de sua alteridade. Um elogio à mestiçagem se delineia, então. Se há espaço para tudo e todos, Meyer completa: ao contrário do que acontece nos EUA, a convivência dos contraditórios no México não implica em contrastes e oposições, mas se combinam e se convertem na fortaleza desse povo. Mesmo em imagens que elementos aparentemente incompatíveis, como a santa ceia e um ninja (figura 98) ou Moisés e a mulher maravilha (figura 99), são aproximados, eles parecem falar mais da não-fusão das partes do que propriamente de sua incongruência.

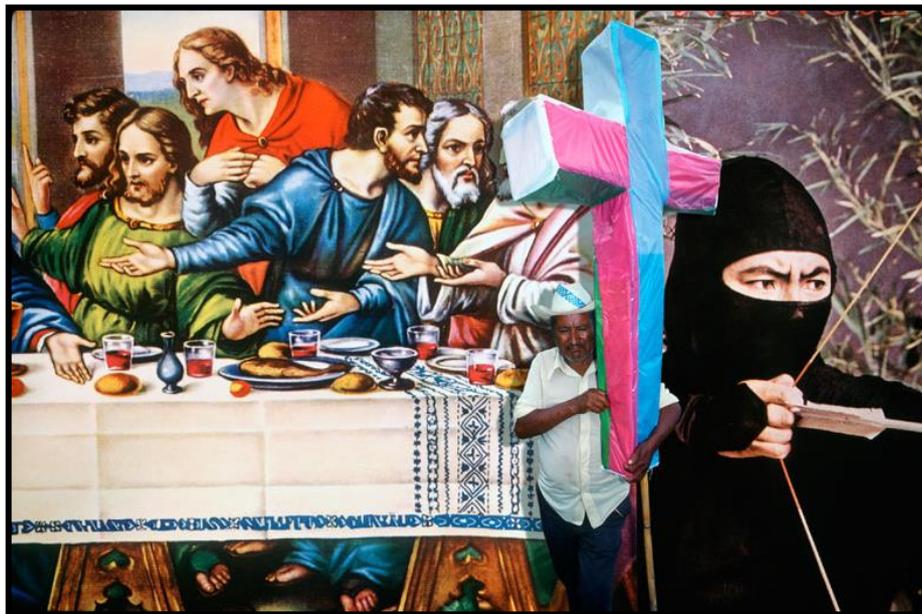


Figura 98. Pedro Meyer, Black ninja, Nochistlan, Oaxaca, 1991/1993.



Figura 99. Moses and Wonder Woman, Teposcolula, Oaxaca, 1991/1992.

Se, por um lado, ao mirar o que sobrou do México Antigo, dando destaque a sua ascendência indígena, o trabalho de Meyer pode ser percebido como mais uma expressão da eleição dos índios como raiz identitária da cultura mexicana promovida pela fotografia local, por outro, ele se distancia do que foi historicamente estabelecido por essa corrente ao conceber a identidade indígena como impura, na medida em que é perpassada por influências externas que se miscigenam e que assim a enriquecem. De fato, nessas imagens, é por meio desses cruzamentos ininterruptos que a realidade mexicana é caracterizada em suas especificidades. É ao congregar dois sistemas socioculturais distintos sem que nenhum dos dois possa se estabelecer por completo e se sobrepor ao outro, mantendo-se sempre dialeticamente suspensos, em aberto, que a realidade mexicana se apresenta.

Em algumas imagens, essa fusão aparece de maneira mais suave. Aproximando-se das montagens estadunidenses, há imagens preparadas como uma cena coerente, que exibem uma situação aparentemente normal em que os dois sistemas coexistem de forma natural. Segue-se, portanto, a mesma lógica que guiava a produção de imagens da seção anterior. A junção, acumulação ou incrustação de elementos, antes estabelecidas, continuam sendo recursos comuns para gerar esse efeito. Em *Procession with incense* (figura 100), por exemplo, ao

juntar parte de um negativo de uma mulher de traços e vestes indígenas em frente a um santo católico a pedaços de outro em que mais mulheres como ela carregam incensos (figura 101), Meyer cria a atmosfera de procissão evocada pelo título, remetendo à tradição católica, ao mesmo tempo em que dá destaque a essas personagens indígenas.



Figura 100. Pedro Meyer, *Procession with incense*, San Juan Mixtepec, Oaxaca, 1991/1993.



Figura 101. Pedro Meyer, negativos originais de *Procession with incense*, 1991.

O mesmo ocorre em *Ritual with shadows* (figura 102). Ao incrustar, no espaço de uma fotografia em que se mostra o interior de uma igreja católica, elementos que não condizem com aquele lugar, tirados de outros negativos (figura 103), Meyer o dessacraliza ou o conforma segundo outra mística. A mulher colocada no canto esquerda da imagem, pelas vestimentas, pelos pés descalços e pelo ramo que carrega na mão e ainda pela aproximação com a galinha que anda sobre a pele de um animal morto, é caracterizada como uma

curandeira, talvez pajé de alguma tribo indígena, ou seja, como alguém com poderes ocultos não aceitos nos limites do catolicismo, mas que no México pode conviver com ele.



Figura 102. Pedro Meyer, *Ritual with shadows*, Teotitlán del Valle, Oaxaca, 1991/1993.



Figura 103. Pedro Meyer, negativos originais de *Ritual with shadows*, 1991.

Em outras fotografias, indo por um caminho diferente daquele já tomado na parte relativa aos Estados Unidos, essas mesmas operações foram mobilizadas no sentido de desnaturalizar a cena, não mais compondo uma situação aparentemente normal. A fusão dos dois sistemas socioculturais, nesse caso, é tornada visível de uma maneira não plausível ao mundo. O modo mais comum, nesse novo tipo de imagem, é que, como pensado pela tradição católica, a convivência entre o bem e o mal seja delineada, enquanto que, do pré-hispânico, ela se manifeste na existência de seres sobrenaturais que ganham materialidade para conviver com os homens (figuras 104 e 105). Criam-se, com isso, situações oníricas ou fantasiosas, nas quais anjos e demônios são aceitos como parte da vida cotidiana. Em algumas ocorrências, esse sentido torna-se ainda mais óbvio. *The stroling saint* (figura 106) é um exemplo paradigmático. Ao invés de estar preso ao altar de alguma igreja, imóvel, o santo católico levita e circula pelas ruas de um pequeno povoado mexicano.



Figura 104. Pedro Meyer, *The angels*, Santiago Nu Yoo, Oaxaca, 1991/1993.



Figura 105. Pedro Meyer, *The temptation of the angel*, Magdalena Jalpetec, Oaxaca, 1991/1991.

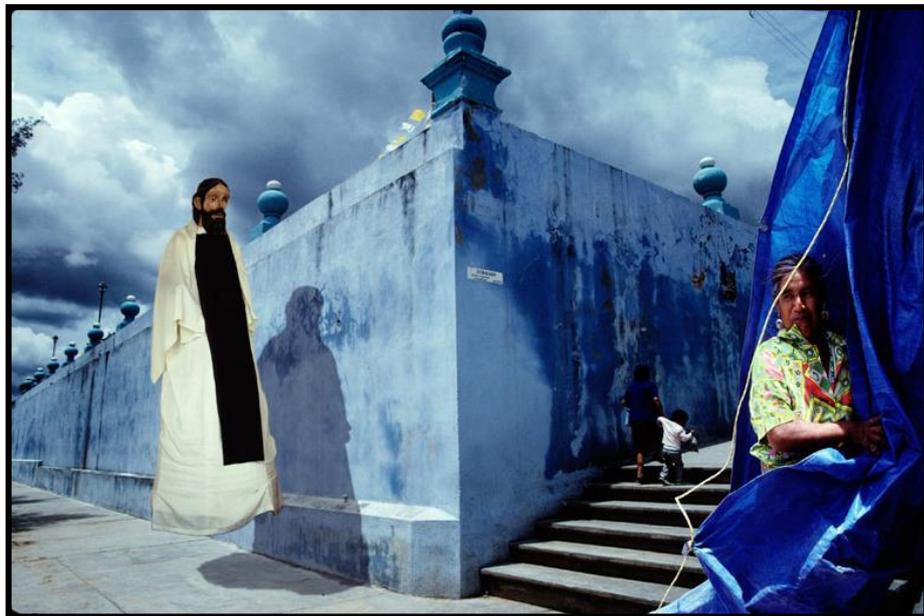


Figura 106. Pedro Meyer, *The strolling saint*, Nochistlan, Oaxaca, 1991/1992.

Nesses casos, além da junção, acumulação ou incrustação, a reconfiguração ou modificação de elementos converteu-se em um procedimento fundamental. Assim, além de mesclar negativos de modo a dar vida a anjos, demônios e outros seres sobrenaturais, Meyer altera parte deles, conformando-os de maneira artificial. A cor, nesse contexto, assume importância. Em algumas montagens, ela é radicalmente alterada para dar alguma conotação adicional ao original, como em *Purification of the fish* (figura 107), em que uma foto de uma simples lavagem de peixes, pela ênfase no vermelho do sangue do animal, remete ao ritual pré-hispânico do banho de purificação, que antecedia os sacrifícios – sentido que é reforçado pela coloração dada à mulher que realiza a limpeza, que ganha uma aparência sobrenatural, inexistente no original (figura 108).

A cor é modificada ainda com o intuito de distanciar a fotografia de um modo direto, isto é, de um tipo de imagem que seria percebida como uma referência a um acontecimento encontrado efetivamente no mundo, seu registro. O aumento da saturação, comum nessa segunda parte do livro, traz artificismo e inverossimilhança às imagens, evidenciando a obrigatoriedade de uma leitura indireta. *Virgil on the greased pole* (figura 109) é um exemplo disso. Nela, a saturação dos dois negativos que a compõem (figura 110) reforça a situação como historicamente inadmissível. O acontecimento retratado, originalmente a escalada de um pau de sebo, toma outra interpretação, podendo ser percebido como a materialização de algo de outro mundo, isto é, configurando-se como a tentativa de um indivíduo de fugir do inferno, como confirmado pelo título (em português: Virgílio no pau de sebo), que identifica o personagem principal como sendo Virgílio, poeta que, no romance *Divina comédia*, guia Dante Alighieri pelo inferno.

A mudança de cores, realizada para que a imagem beire o inacreditável ou estabeleça um determinado significado, também é realizada em pedaços específicos da montagem, como em *Live broadcast* (figura 111) e *The arrival of the white man* (figura 112), nas quais o diabo tornado vermelho e o céu, verde dotam a cena de artificialidade ao mesmo tempo em que aludem ao pecado e à contaminação, respectivamente.



Figura 107. Pedro Meyer, *Purification of the fish*, Juchitán, Oaxaca, 1987/1993.



Figura 108. Pedro Meyer, negativos originais de *Purification of the fish*, 1987.

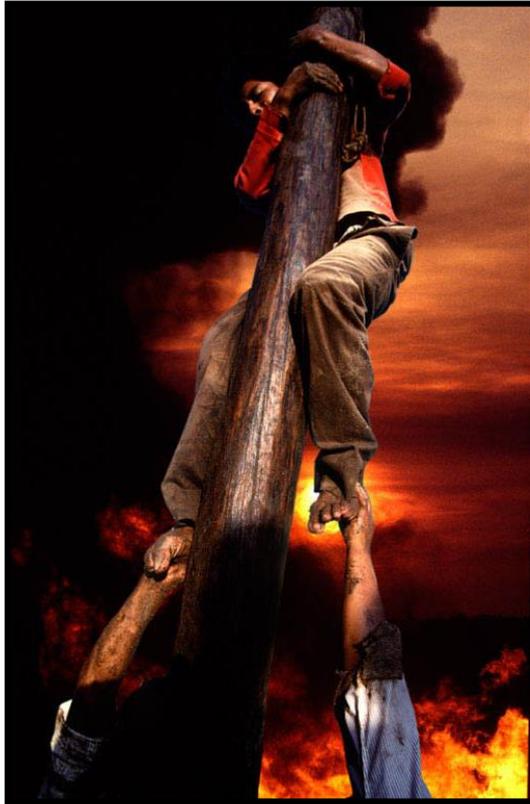


Figura 109. Pedro Meyer, *Virgil on the greased pole*, Nochistlan, Oaxaca, 1991/1992.



Figura 110. Pedro Meyer, negativos originais de *Virgil on the greased pole*, 1991.



Figura 111. Pedro Meyer, negativos originais de *Live broadcast*, 1990.



Figura 112. Pedro Meyer, negativos originais de *The arrival of white man*, 1991.

O curioso é que, por mais surreias que sejam todas essas fotografias e por mais que sejam construídas para evidenciarem-se em seu aspecto artificial, elas não chegam a figurar como irrealidades, como ficções postas em cena. Os seres sobrenaturais que aí são vistos não aparecem deslocados ou fora de lugar, aparentando terem sido tornados manifestos em seus espaços de origem. Nesse sentido, a imagem conforma uma maneira de tornar visível o invisível religioso que habita a realidade mexicana. Essa interpretação é reforçada pelo modo como os outros seres, que convivem com o sobrenatural, se portam. Com exceção da senhora de *The arrival of the white man* (figura 94), nenhum outro ser humano representado nessas montagens parece estranhar ou sequer dar atenção ao sobrenatural revelado diante deles.

O caráter surreal, do onírico ou fantasioso, que caracteriza essas e a maioria das fotografias da segunda parte do fotolivro, é justamente creditado à interseção dos dois sistemas socioculturais, ocidental e indígena, antes evidenciada. Não se trata, pois, de algo inventado por Meyer, mas captado por ele em sua leitura acerca do próprio real. Em entrevista (apêndice 2), questionado sobre o surrealismo de seu livro, Meyer afirmou, de jeito sarcástico, que isso é o mais documental do seu trabalho. “[El surrealismo], eso es lo documental. México es muy surreal, por eso te lo digo de broma que eso es lo documental”¹²⁷, afirmou.

Essa percepção, explicitada por ele, é um discurso recorrente no país e em toda a América Latina. Essa ideia vem sendo defendida por artistas latinos pelo menos desde o lançamento do livro *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, em 1949. No prólogo do romance, o escritor cubano postulou que as mestiçagens levadas a cabo na região a definiram segundo uma ontologia mágica. O maravilhoso foi defendido como um substrato do real sem o qual seria impossível entender os seres e fenômenos locais em suas formas peculiares de hibridismo. Segundo ele, “esa presencia y vigencia de lo ‘real maravilloso’ era patrimonio de la América Latina entera”¹²⁸ (CARPENTIER, 1976, p. 98). Ou como pontuou Irlemar Chiampi: “a maravilha é (está) (n)a realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Tal realidade maravilhosa foi igualmente invocada por Meyer. O mundo estranho anteriormente construído como algo negativo na representação dos Estados Unidos assume outra dimensão, positiva, quando se retrata o México. O surrealismo que despontava em algumas fotografias precedentes também assume maior força. Ao desprender-se da realidade concreta para confiar na imaginação pura, tal como defendido pelo movimento surrealista, o

¹²⁷ “Isso é o documental. O México é muito surreal, por isso lhe digo, de brincadeira, que isso é o documental”.

¹²⁸ “Essa presença e vigência do ‘real maravilloso’ é patrimônio de toda a América (tradução livre).”

fotógrafo fez do extraordinário que julgou identificar o país o principal motor dessas imagens. Mais uma vez, isso não se dá sem razão, já que funcionou para desvelar a própria realidade local, nos termos anteriormente postos por Carpentier. De fato, o fotógrafo se associou (consciente ou inconscientemente) ao pensamento do romancista ao postular a existência de uma realidade mágica para descrever um dos lugares que fotografou, definindo-o como uma “mixteca maravillosa donde se encuentra uno con magia por todos los lados”¹²⁹ (MEYER, 1995b, p. X). Foi, portanto, a fim de canalizar para essas imagens a magia que percebeu no contato direto com a realidade do México que o surrealismo de Meyer se estabeleceu. E, ademais, é por meio desse aspecto mágico aí sublinhado que essas fotografias sugerem uma sensação de estranhamento ou encantamento e, então, funcionam como uma tentativa de levar o espectador a se deparar com as dobras ocultas do real, tal qual pretendiam as atitudes sustentadas pelos primeiros e mais notórios surrealistas.

Além disso, nesses casos, a realidade maravilhosa também se reflete na própria natureza das fotografias. Entre as imagens que compõem a seção referente ao México, poucas podem ser concebidas como revestidas da ‘aura documental’ que caracterizava a subdivisão anterior. Na maior parte delas, a realidade apresentada por Meyer desvincula-se do realismo fotográfico canônico para mostrar um mundo claramente forjado: as imagens são facilmente percebidas como montagens na medida em que o tom, a luz, a escala ou a perspectiva de cada uma das fotografias originais não foram compatibilizados na imagem final, evidenciando-se em sua mestiçagem formal (figura 113). O mesmo que James Clifford asseverava em relação ao surrealismo etnográfico¹³⁰ pode ser dito sobre essas fotografias em que as justaposições não aparecem atenuadas na composição: “os cortes e suturas do processo de pesquisa são deixados à mostra; não há nenhuma suavização ou fusão dos dados crus do trabalho em uma representação homogênea” (CLIFFORD, 1998, p. 168).

¹²⁹ “Uma mixteca maravillosa onde se encontra magia por todos os lados” (tradução livre).

¹³⁰ O que James Clifford chamou de surrealismo etnográfico é um tipo de etnografia que, ao espelhar-se no modelo de colagem surrealista, visa impurezas e sincretismos culturais como forma de melhor entender o real. Ao escrever sobre isso, Clifford trouxe considerações que são aqui apropriadas ao exercício do fotodocumentário. As adaptações do campo da antropologia para o documentário é relativamente comum aos estudos realizados na área da comunicação, justificadas pelo esforço compartilhado pelos dois campos de dar acesso ao conhecimento sobre o mundo do outro baseado na legitimidade do mandato e da autoridade – de um lado, etnográficos; do outro, documentários. Em Clifford, a teorização sobre a experiência etnográfica é ainda mais propícia para tratar da obra de Meyer, posto que o autor estava interessado em entender como se deu o processo de desestruturação e reestruturação dessa autoridade etnográfica, tanto quanto esta pesquisa está interessada em entender como Meyer se move no interior de um processo também de desestruturação e a reestruturação do documental enquanto campo, a partir da sua interseção com a fotomontagem.



Figura 113. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (série 9), 1995.

O interessante é notar que a escolha por essa representação que mantém visível suas suturas compositivas não foi desmotivada, mas, se deu em função de um equivalente temático-semântico (como igualmente observado no caso da natureza ambígua ou imprecisa da fotomontagem, refletida da/pela realidade estadunidense). Percebe-se, pois, que quase todas as imagens dessa segunda seção compartilham um atributo significativo para a representação que se faz da nação mexicana. Trata-se da configuração fragmentária que foi dada a ela. Se os elementos internos a cada uma dessas fotografias não se compatibilizam perfeitamente entre si, o mesmo pode ser dito da realidade sociocultural retratada, em que as miscigenações culturais historicamente construídas pelo contato entre brancos e indígenas se mantêm até hoje perceptíveis. Assim, se, por um lado, a representação que Meyer faz do México carrega uma força alegórica relacionada visceralmente com o imaginário corrente do país, com essa mixteca maravilhosamente mágica, ele é deliberadamente recriado e rememorado: o país é projetado com um passado e um futuro que nunca existirão a não ser nelas. A realidade, como na alegoria, está subjacente à imagem. A alegoria é utilizada como estratégia que desconstrói o sentido de captação direta do mundo, endereçando o meio fotográfico a um novo significado, empreendido por Meyer, em seus próprios termos. Nesse sentido, as fotografias com suturas do seu processo de fabricação à mostra e o próprio método de colagem que as originou não são produtos de uma obsessão técnica ou estética, mas convém a uma preocupação semântica. O trabalho que Meyer executou nas imagens originais, alterando, combinando e transformando-as para criar novos cenários, enquadramentos e composições, é mais do que um procedimento: conforma-se, em alguma medida, como sendo a própria mensagem, alegórica, uma vez que as incompatibilidades e as inadequações formais compõem um elemento a mais na sua significação. Assim, em representações nas quais forma e conteúdo se entrelaçam e se reforçam mutuamente, esses desajustes plásticos foram colocados a serviço da maneira que o fotógrafo enxerga o México, convertendo a constituição de fotografias claramente alteradas, combinadas e transformadas em uma maneira de corroborar a heterogeneidade que marca a própria realidade sociocultural, tal qual entendida por Meyer.

Tudo isso faz com que, embora partindo de um saber pré-configurado, ao contrário do que se processa nas imagens dos Estados Unidos, na seção do México o resultado final das fotografias se imponha menos ao espectador. O caráter alegórico e a heterogeneidade da composição, com brechas de sentido, permitem mais leituras e interpretações. No que diz

respeito às próprias intenções de Meyer, essa abertura de significações encontra sua razão de ser no entendimento que ele tem do país. Deixar questões menos resolvidas é também uma forma de oferecer uma representação mais precisa, ainda que aberta e ambígua, da nação – que aparenta ser, para ele, um mosaico de diferentes culturas, mais complexo do que se pode concluir em imagens muito orgânicas ou com unidades bem definidas.

Essa interpretação, todavia, tropeça na armadilha do exótico que contagiou boa parte da produção fotográfica mexicana. Ainda que tenha revalidado as identidades híbridas do mexicano, Meyer continua adequando-as a um imaginário pré-determinado que as constitui com base no ideal de um ‘outro exótico’; nesse caso, impulsionado por um estereótipo folclorizado. O primeiro indício disso se percebe na própria escolha de retratar apenas indivíduos de origem indígena. O segundo pode ser notado no fato de utilizar a atmosfera místico-religiosa como discurso predominante para essa representação. O terceiro, por fim, encontra-se no afastamento do sujeito e de sua espiritualidade de qualquer aspecto associado ao mundo moderno. Ao analisar os elementos que aparecem nas fotografias de cada um dos lados da fronteira Estados Unidos-México, comparativamente, esses sinais se tornam mais claros. Nas imagens feitas nos Estados Unidos, é possível observar brancos, negros e mestiços percorrendo estradas que levam tanto ao campo quanto às grandes cidades com prédios e outras construções imponentes, nos quais se encontram paisagens naturais, plantações, bichos exóticos e animais domésticos bem como trens, metrô, automóveis, ruas, praças, museus, galerias de artes e emissoras de televisão. Nas fotografias referentes ao México, ao contrário, poucos componentes são explorados. Nelas, apenas personagens de ascendência indígena são retratados em cenários não-urbanos, dividindo-se entre a natureza e modestas casas, feiras, igrejas ou cemitérios. A televisão da primeira imagem (figura 93) é o que de mais moderno se vê – e, mesmo assim, vinculado a algo nocivo.

As dobras ocultas que são reveladas por Meyer trazem, assim, um teor reducionista, pouco plural, que apaga singularidades. A figuração dos mexicanos, menos etnográfica, se rende à espetacularização. O princípio construtivo, o caráter alegórico e a abertura de sentidos, nesse caso, não resolve completamente a representação. A crítica que Néstor García Canclini fez a movimentos que tentaram reavivar nacionalismos, regionalismo e etnicismos latinoamericanos a partir da exaltação de uma única qualidade da realidade plural da região cabe bem à obra do fotógrafo: “é pouco fecundo reduzir muitas maneiras de ser argentino, brasileiro ou mexicano a um pacote fechado de traços, a um patrimônio monocórdio”

(CANCLINI, 2008, p. 48). Seguindo a apreciação de Canclini, pode-se dizer que o problema dessas fotografias é que, ao iluminar somente uma dimensão do ser mexicano, elas acabam por exotizá-lo segundo concepções prévias, dadas de antemão. Ao reforçar um único aspecto (e justamente aquele que marca uma posição frente à alteridade estadunidense) que é então visto como totalizador, o que poderia ser a revalorização de elementos renegados pelos discursos colonialistas e de dominação converte-se em um fetiche que atende as expectativas do ‘outro exótico’. Ao fazer isso, pelas distinções que reafirma entre mexicanos e estadunidenses, sua leitura dessas realidades ratifica os moldes que o escritor e jornalista Vicente Leñero havia identificado anteriormente como a visão que Meyer dava forma em suas imagens: “los otros y nosotros: distintos y distantes. No hay reconciliación posible aunque se quiera”¹³¹ (LEÑERO, 1986, p. 8).

4.3. O ensaio acelerado, o sequenciamento de imagens e os sentidos estendidos

Esses significados da obra de Meyer, conforme aqui observados, foram até então atribuídos aos mecanismos utilizados internamente para construir significados. Do registro à fotomontagem, as operações de junção, acumulação ou incrustação de diferentes elementos do mundo bem como as do seu destaque, ênfase, reconfiguração ou modificação podem ser percebidas como definidores da representação que o fotógrafo criou para os Estados Unidos e para o México. Cada imagem (ou a maior parte delas), se tomada individualmente, é capaz de dar conta desse sentido geral. Assim, como defendido, o fotógrafo faz um trabalho que beira a impaciência: ele apressa o entendimento da realidade, dela reunindo fragmentos espaço-temporais distintos, para assim definir em um único quadro aquilo que pretende dizer acerca de um ou outro assunto. Pode-se dizer, de certa maneira, que Meyer conforma um ‘ensaio acelerado’¹³², no qual o significado se condensa fotografia a fotografia.

Apesar disso, a apreensão de cada imagem nunca se encerra nela mesma. Tal qual defendia Henri Cartier-Bresson sobre seu próprio trabalho (CARTIER-BRESSON, 1965), o de Meyer não se constitui de fotografias isoladas, mas da conexão entre elas. É também por meio da adição, de imagens que se somam umas às outras, que a força do sentido emerge. O modo de apresentação do retrato que faz dos dois países se baseia, pois, na concentração (em

¹³¹ “Nós e os outros: distintos e distantes. Não há reconciliação possível ainda que se queira” (tradução livre).

¹³² O termo ‘ensaio acelerado’ foi utilizado por Maurício Lissovsky durante o exame de qualificação desta tese e daí tomado de empréstimo.

uma imagem única) tanto quanto na adição (no conjunto delas). O processo de montagem das páginas torna-se tão importante quanto o da montagem interna das fotografias. É por meio dele, ao fazer com que as relações contrastivas, insólitas ou irônicas se estendam no decorrer de toda a primeira seção ou que o onírico, fantasioso ou sobrenatural se desdobre em toda a segunda parte, que suas impressões e conhecimentos sobre as realidades retratadas se tornam mais claros. Dessa maneira, Meyer “ensure that the reader’s understanding, his or her reading of the photographs, was the right one”¹³³ (PARR, 2004, p. 119), ou, melhor dizendo, que seja aquela pretendida pelo seu autor.

Um recurso frequente, usado principalmente na primeira seção, foi o arranjo de páginas duplas em que o significado de uma fotografia parece se desdobrar na seguinte¹³⁴. Por exemplo, justapor lado a lado *Desert shower* e *Mexican migrant workers* (figura 114) tem uma implicação efetiva na leitura. Juntas, essas imagens produzem um contraste e, por meio dele, aludem à diferença no amparo oferecido aos estadunidenses, que recebem todas as regalias mesmo fora do seu lar, e aos imigrantes, que não tem qualquer luxo ou segurança, tornando mais forte a desigualdade entre esses grupos, já expressa em outras fotografias, individualmente.

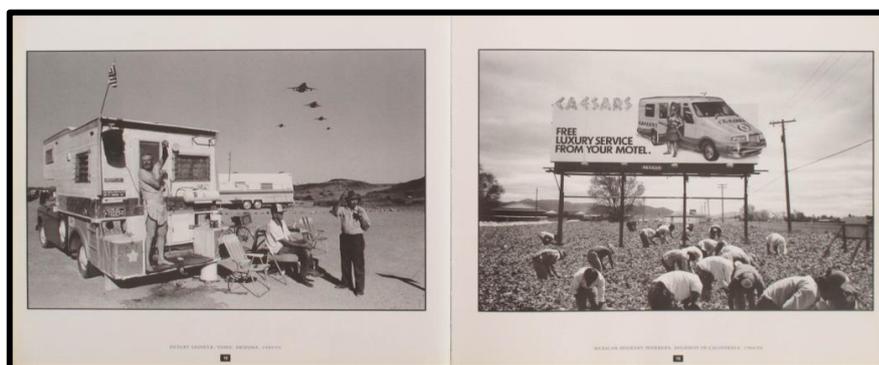


Figura 114. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (página dupla 1), 1995.

A mesma contradição permeia mais duplas, como *Vincent and free bird* e “*We are the greatest*” (figura 115). A aproximação dessas imagens, ao criar a ininterrupção espacial das paredes das casas, institui um movimento de cena que as une, fazendo com que o significado da primeira, em que um homem se liberta de um estilo de vida ruim, seja reconfigurado ao se

¹³³ “Assegura que o entendimento do leitor, sua leitura das fotografias, seja a correta” (tradução livre).

¹³⁴ Essa ideia já foi explorada nas análises prévias, em dois casos: nas duplas *Mexican serenade* (figura 83) e *Little black tribe* (figura 85) e *Retirement community* (figura 88) e *Fragmented liberty* (figura 87).

perceber que, logo adiante, na fotografia subsequente, alguém se rende diante de uma pistola que parece obrigá-lo a assumir, como indicado no título da imagem (em português: somos os melhores), a supremacia estadunidense.



Figura 115. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (página dupla 2), 1995.

A utilização desse recurso que faz uma cena iniciar em uma fotografia e prosseguir na seguinte se dá também na montagem das páginas de *Republican territory* e *Plantation* (figura 116). Por colocar as duas imagens lado a lado, com tamanhos diferentes e em posições distintas, o nivelamento das linhas do horizonte gera, no momento de olhá-las, uma continuidade, que também se percebe pelas palmeiras que as acompanham. A extensão de uma fotografia a outra faz com que o sentido do território republicano referenciada no título da primeira imagem ganhe novas conotações ao ser repercutido pela ideia de *plantation*, sistema agrícola baseado na monocultura, evocada na segunda. Se mesmo com o notório conservadorismo do Partido Republicano dos Estados Unidos, seu território ainda pareça oferecer opções para ir-se adiante, indicada pelas setas que se desenham na rodovia, elas esbarram na noção de um só, expressa adiante não apenas no nome da imagem, mas nos padrões visuais estabelecidos (na repetição das árvores e das linhas do campo arado miradas pelo personagem, reproduzidas recursivamente em sua camiseta). Assim, cria-se a impressão de que, mesmo tendo diante de si possibilidades, o menino retratado se mantém ou é mantido preso a um único modo de ser e estar no mundo.

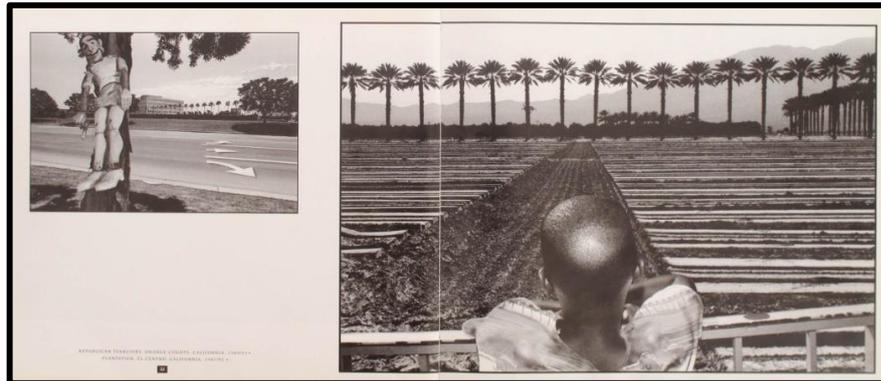


Figura 116. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (página dupla 3), 1995.

Percebe-se, pois, que, também no conjunto, as imagens de Meyer dos Estados Unidos parecem querer reduzir o trabalho do espectador e diminuir as lacunas entre a sua leitura do mundo e as leituras que o público derivará a partir dela. Assim, seja nas páginas duplas, nas sequências mais longas ou nas entrelinhas das fotografias somadas como um todo, a montagem do fotolivro completa a conformação do ponto de vista de Meyer acerca do país. Na parte do México, um reforço de significações também é efetuado, mas, justamente por as imagens individualmente serem mais abertas, as composições de páginas também o são. Nelas, as combinações de imagens funcionam mais no sentido de reforçar o tom religioso, ao justapor imagens que exploram essa temática, como ao unir em uma mesma página dupla *Ritual with shadows* e *Purification of the fish*, seguidas, na página posterior, de *The strolling saint* (figura 117). Ou, nessa mesma linha, há outras sequências que sublinham o sincretismo, como na combinação entre *Procession with incense* e *Religious syncretism* (figura 118).



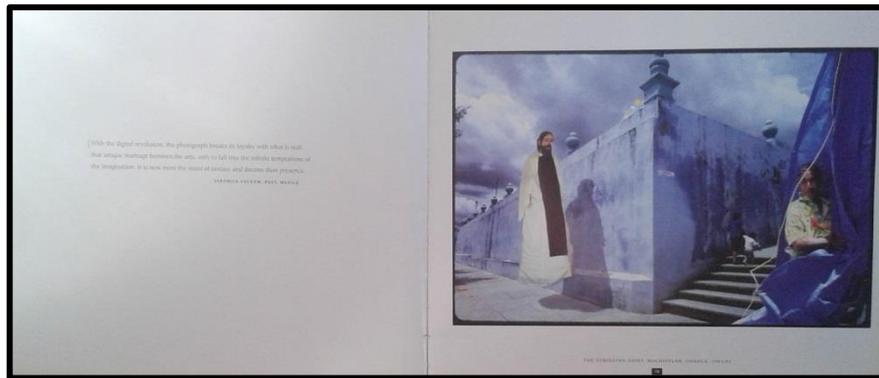


Figura 117. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (sequência de páginas), 1995.



Figura 118. Pedro Meyer, do livro *Truths & fictions* (página dupla 4), 1995.

Assim, ao construir significados de um lado e outro da fronteira, do ensaio acelerado ao sequenciamento de imagens, o livro delinea, por fim, uma produção fotográfica que se constitui como um olhar extenso e profundo sobre as realidades desses países, que, a partir de um emaranhado de imagens, cria significados que se desdobram e persistem no virar das páginas e que convidam os espectadores a assim as reconhecerem – e, desse modo, legitimarem a obra.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das pesquisas bibliográfica e empírica, com a análise do fotolivro *Truths & fictions: a journey from documentary to digital photography*, de Pedro Meyer, este trabalho tentou elaborar um percurso histórico e conceitual capaz de identificar as particularidades dessa obra, em especial no que diz respeito a sua natureza documental, reconfigurada peculiarmente pelo procedimento da montagem. Percebeu-se, com isso, que a visão do fotógrafo sobre os Estados Unidos e o México, expressa no livro, na continuidade de imagens que se interconectam para lançar um discurso pessoal calcado na sua experiência de documentarista, evidencia uma produção de significados singular. Ao passo em que empreende seu testemunho acerca dos dois países a partir de fotografias que muitas vezes ultrapassam os conteúdos imediatamente encontrados no mundo e evocam sentidos segundos para caracterizá-lo em seu modo de enxergar o mundo, Meyer se posicionou em relação ao que experienciou e compreendeu das realidades socioculturais retratadas, dividindo com seu público suas impressões e conhecimentos. Mas, ao cruzar procedimentos expressivos provenientes tanto da tradição documental quanto da fotomontagem, Meyer tornou mais complexas as operações do fotodocumentário, permitindo-lhe apreender dimensões do real que vão além do que se oferece sob a forma da aparência visível. Isso se deu, primordialmente, graças à atitude que ele assumiu, colocando-se como testemunho da realidade, apreendida pelo filtro da sua experiência e, ao mesmo tempo, revelando, de modo reflexivo, o processo documental que as reconfigurou esteticamente.

A primeira imagem que se vê logo ao abrir o livro, na folha de rosto, é reveladora dessa atitude. *The storyteller* (figura 119), na verdade, funciona bem como uma chave de leitura do livro, ao explicitar, metalinguisticamente, os processos de criação do autor. Nela, em cima de um palco, um homem está sentado, mirando o espectador, em um cenário pintado no qual se vê uma árvore, uma estrada, algumas montanhas e um céu estrelado. Além disso, compõem a fotografia duas mulheres que ajudam a montar tal cenário e outro indivíduo, em escala reduzida, que carrega bonecos que parecem grandes quando comparados a ele, mas pequenos em relação aos demais personagens. O fotógrafo expõe aí seu método e seus materiais: a preparação de uma cena, a junção, acumulação ou incrustação de diferentes elementos, bem como a ênfase, a reconfiguração ou a modificação deles. Tudo isso, de uma forma desnaturalizada, pouco realista.



Figura 119. Pedro Meyer, *The storyteller*, Magdalena Jalpetec, Oaxaca, 1991/1992.

O título da imagem (em português: o contador de histórias) parece aludir ao homem postado, sugerindo que ele está prestes a iniciar um relato. Essa ideia é confirmada pelo fotógrafo. “He was like a grandfather telling stories to the world”¹³⁵ (MEYER, 1995a, p. 116). Essa figura remete também ao próprio Meyer, ele mesmo se colocando como um contador de histórias ou, então, como um diretor capaz decidir quais histórias seu personagem poderia ou não contar e de que modo as contaria. “Many times, when I am sitting in front of the computer [working], I feel like I am a director in a theater: in front of me is a stage, and I am going to call in different actors and set different elements of the stage”¹³⁶ (Ibidem). Ao apresentar o mundo como se fosse um contador de histórias ou um diretor que as conduz, Meyer recusa o lugar supostamente neutro ou imparcial do documentarista.

Com isso, ele também chama os leitores do seu fotolivro a posicionar-se de outra maneira, como espectadores de um teatro. Desse modo, Meyer convida todos a compartilhar do seu modo de enxergar os Estados Unidos e ao México, só que de uma forma diferenciada: as realidades representadas e o modo como elas convocam o olhar do espectador são redimensionados, a um só tempo. A fotografia já não quer um duplo do mundo nem apela ao espectador para que venha conhecê-lo conforme as formas habituais de percepção. Cria-se,

¹³⁵ “Ele era como um vovô contando histórias ao mundo” (tradução livre).

¹³⁶ “Muitas vezes, quando estou sentado em frente ao computador [trabalhando], eu me sinto como se fosse um diretor teatral: diante de mim está um palco, no qual vou chamando diferentes atores e colocando diferentes elementos” (tradução livre).

com isso, uma força desestabilizadora ao se perturbar a normalidade com que o espectador costumeiramente encara a fotografia documental.

Essa força das imagens de *Truths & fictions* ocorre por meio daquilo que Eduardo Duarte chama de ‘vertigem’, isto é, uma relativização do sistema mental em sua estrutura de compreensão da realidade. Ao ver, por exemplo, um céu que se abre em meio ao concreto (figura 62), crianças que voam (figura 71), pessoas que se transformam em bonecos (figuras 84 e 85), diabos que invadem residências (figura 92), anjos e demônios que convivem com seres humanos (figuras 104 e 105), os espectadores são privados de suas referências conhecidas e, assim, tem seu entendimento habitual da fotografia ou do seu modo de aludir ao mundo abalado, gerando alterações perceptivas. “Essas rupturas podem ser de leves fissuras que causam incômodos e lentamente geram reflexões até fortes abalos emocionais, choques geradores de perplexidade” (DUARTE, 2010, p. 10). São essas fissuras, esses incômodos, essas reflexões, esses abalos emocionais e essas perplexidades que, nesse caso, abrem espaço para a uma experiência estética peculiar.

Nela, o fotógrafo fala do ‘mundo lá fora’, isto é, do mundo dos dois países, tanto quando do ‘mundo de dentro’, da imagem fotográfica propriamente dita e de seus processos de construção. A manifestação, no produto final, do procedimento que conduziu o documentarista, do registro inicial de caráter exploratório às fotomontagens posteriormente efetuadas, evidencia seu o caráter de imagem, isto é, de reconstrução da realidade, dissipando progressivamente a ilusão de uma transparência ou mesmo de uma correspondência direta e unívoca entre fotografia e mundo. A leitura de Carlos Monsiváis, pontuando certa independência das imagens de Meyer em relação ao real que referencia (MONSIVÁIS, 1973), ganha, então, nova dimensão. Pode-se dizer, mais precisamente, que outra forma de vinculação entre eles se estabelece nesse trabalho. Ao recusar uma ligação simplista com seu referente, dele distinguindo-se por suas marcas de tessitura, essas fotografias se propõem como guardiãs da distância entre imagem e mundo. Um antirrealismo se instaura, nos moldes daquele que David Bailey e Stuart Hall identificaram no formalismo, no modernismo e no surrealismo: “in order to disrupt this naturalistic ideology of truth, it becomes necessary to disrupt the very thing which positions the spectator so securely – the form of realism”¹³⁷ (BAILEY e HALL, 2003, p. 382). Com isso, tal como já observado nessas correntes históricas, as montagens de Meyer incitam o espectador a questionar ou colocar em dúvida o

¹³⁷ “A fim de romper com essa ideologia naturalista da verdade, torna-se necessário romper com aquilo que posiciona o espectador de modo tão seguro – o realismo” (tradução livre).

nexo indicativo muitas vezes suposto pela fotografia. Tensiona-se, dessa maneira, os limites do documentário conforme tradicionalmente entendido.

Meyer promove, com essa obra, uma forma específica de fazer e perceber a fotografia documental, produzindo uma ruptura que desafia um modelo canônico de fotodocumentário. Trata-se do estabelecimento de outros modos de expressar-se nesse campo. Assim, em sua natureza reflexiva, o fotolivro se associa ao documentário para remodelá-lo, perversando-o estruturalmente. Aceitando aquilo que é proposto pelo fotógrafo na última imagem do livro (figura 4), o documentário fotográfico que critica e aponta em sua debilidade não morre com ele, mas, ao contrário, sobrevive a partir dos tensionamentos realizados pelo artista. Como mais um dos seres sobrenaturais que Meyer torna visível em algumas de suas imagens, o fotodocumentário também ganha vida nelas e com elas.

Afirmar isso significa, ainda, assumir que, dando vida ao documentário de acordo com suas próprias convicções, ao fazer avançar e forçar sua interpretação nas operações de montagem (internas às imagens, como um ensaio acelerado, e nas sequências, formando páginas que desdobram os sentidos), Meyer, em muitos momentos, corre o risco de ter o seu olhar, inicialmente renovado pela fotomontagem, circunscrito aos limites da visão subjetiva. Como não desconhece esse risco, ele é o primeiro a explicitar o processo de fabricação de suas fotografias, feitas da mistura de traços do real e de coisas inventadas – de verdades & ficções. Mas, se mesmo assim, ao guiar para uma leitura muito precisa, buscando um efeito provável pretendido e forçando conexões que corroboram uma significação prévia, especialmente na parte relativa aos Estados Unidos, o fotógrafo faz com que o olhar vertiginoso do espectador, mesmo desiludido, tenha como avançar pouco na medida em que a reiteração parece ser seu caminho mais provável. Dessa maneira, ainda que o que Meyer fotografe e monte no fotolivro seja efetivamente um ponto de vista, seu ponto de vista, construído e falível enquanto representação, e ainda que ele assuma isso nas imagens, pouco se abre ao público. O reflexivo, nessa concepção, pode se converter em uma armadilha, que apaga um pouco do mundo diante do sujeito que contempla seu próprio reflexo. Se o olhar reflexivo de Meyer é um dos maiores ganhos da obra, ele também é, simultaneamente, o seu limite.

BIBLIOGRAFIA

- ACUÑA, Rodolfo. **América ocupada: los chicanos y su lucha de liberación**. Avena: Ediciones Era, 1972.
- ADES, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2007.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BARTOLOMEU, Anna Karina. “O documentário: um percurso conceitual”. In: **Devir**, n. 0. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- BARTOLOMEU, Anna Karina. **De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- BAILEY, David; HALL, Stuart. “The vertigo of displacement”. In: WELLS, Liz (org). **The photography reader**. Abingdon: Routledge, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGER, John. “The political uses of photomontage”. In: **Selected essays and articles: the look of things**. London: Thames & Hudson, 1972.
- BLASCHKE, Estelle. “Jeff Wall’s near documentary: proche de l’image documentaire”. In: **Conserveries mémorielles**, n. 6. Québec: Centre Interuniversitaire d’Études sur les Lettres, les Arts et les Traditions, 2009.
- BRECHT, Bertold. “O carácter popular da arte e o realismo”. In: BARRENTO, João (org). **Realismo, materialismo, utopia: uma polêmica**. Lisboa: Moraes editores, 1978.
- BRETON, André. “Preface”. In: ERNST, Max. **Beyond painting**. New York: Wittenborn & Schultz Inc, 1948.
- BRETON, André. **Manifestes du surrealisme**. Paris: Gallimard, 1966.
- BRIGHT, Susan. **Art photography now**. London: Thames & Hudson, 2005.
- BUCHLOH, Benjamin. “From faktura to factography”. In: BOLTON, Richard (org). **The contest of meaning**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1992.
- BUSTUS, Irene. **Un discurso latinoamericano en la fotografía de los setenta en México**. Dissertação (Maestria em Historia del Arte). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

- CAMPANY, David. "Paper cinema". In: **Photography and cinema**. London: Reaktion Books, 2008
- CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Madri: Alianza Editorial, 1976.
- CARTIER-BRESSON, Henri. "O momento decisivo". In: **Bloch Comunicação**, n. 6. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1965.
- CASASOLA, Agustín Víctor. "Los fotógrafos de los periódicos ante el sr. presidente". In: **El imparcial**, n. de 27 de octubre. México DF: Asociación de Editores de los Estados, 1911.
- CASTELLANOS, Alejandro. "Digital critical realism". In: MEYER, Pedro. **The real and the truth: the digital photography of Pedro Meyer**. Berkeley: New Riders, 2006.
- CASTRO, Fernando. "Crossover dreams: remarks on contemporary latin american photography". In: WATRISS, Wendy; ZAMORA, Lois. **Image and memory: photography from Latin America**. Austin: Texas UP, 1998.
- CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHIARELLI, Tadeu. "A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo". In: **Revista ARS**, volume 1, número 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. **Acta fundacional**. México DF: Vips, 1977. Disponível em www.pedromeyer.com. Acesso em 20/09/2012.
- CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. "Convocatoria al Coloquio Latinoamericano de Fotografía". In: **Hecho en Latinoamérica**. México DF: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DA-RIN, Silvio Pirôpo. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- DEBROISE, Olivier. **Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México**. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DUARTE, Eduardo. “A vertigem, as desrazões e a modelagem do tempo como fenômenos naturais à construção do conhecimento: por uma epistemologia da experiência estética”. In: **Anais do XVI Encontro da Compós**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica-RJ, 2010.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

DYER, Geoff. **O instante contínuo**: uma história particular da fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EISENSTEIN, Serguei. “O princípio cinematográfico e o ideograma”. In: CAMPOS, Haroldo de (org). **Ideograma**: lógica, poesia e linguagem. São Paulo, Cultrix, 1986.

ENTLER, Ronaldo. “Sentimentos em torno da fotografia contemporânea”. In: **Icônica**, post 2133. São Paulo: FAAP, 2011. Disponível em www.iconica.com.br. Acesso em 29/07/2011.

ENTLER, Ronaldo. “Sobre fantasmas e nomenclaturas: ‘ensaio autoral’”. In: **Icônica**, post 5179. São Paulo: FAAP, 2013. Disponível em www.iconica.com.br. Acesso em 18/08/2013.

FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora USP, 2008.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas artísticas – volume I. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

FERNANDÉZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FIÚZA, Beatriz; PARENTE, Cristiana. “O conceito de ensaio fotográfico”. In: **Discursos Fotográficos**, v. 4, n 4. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. “Pedro Meyer: truths, fictions and reasonable doubts”. In: MEYER, Pedro. **Truths & fictions**: a journey from documentary to digital photography. New York: Aperture, 1995.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas**: fotografía e verdad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.

FONTCUBERTA, Joan. “Introducción”. In: FONTCUBERTA, Joan (org). **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Editorial Gili, 2007.

FOTOGRAFOS INDEPENDIENTES. “Los disidentes”. In: **Fotozoom**, v. 3, n. 35. México DF: Fotozoom S.A., 1978.

FOTOMUNDO. “Un creador: Pedro Meyer”. In: **Fotomundo**, n. 3. México DF: Editorial Mex-Abril, 1970. Disponível em www.pedromeyer.com. Acesso em 20/09/2012.

FOX, Lorna Scott. “Anthropoetry: documentary photography in México”. In: **Poliester**, vol. 2, n. 5. México DF: Casas, 1993.

FRIZOT, Michel. “Les métamorphoses de l’image: photo-graphismes et détournements de sens”. In: **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Adam Biro & Bordas, 1995.

GARCÍA, Emma Cecília. “Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México”. In: **Artes Visuales**, n. 12. México DF: Museo de Arte Moderno, 1983.

GERNSHEIM, Helmut. **História gráfica de la fotografía**. Barcelona: Ediciones Omega, 1966.

GREEN, Jonathan. “Pedro Meyer’s special theory of relativity”. In: MEYER, Pedro (org). **Truths & fictions’s gallerie**. Coyoacán: Fundación Pedro Meyer, 1995. Disponível em: www.pedromeyer.com/galleries/truths/state.html. Acesso em 02/07/2009.

GOMBRICH, Ernest. **The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation**. London: Phaidon, 1982.

GONZÁLEZ, Laura. “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”. In: DUEÑAS, Maria Benítez (org). **Hacia otra historia del arte en México: disolvencia, 1960-2000**. México DF: Conacultura, 2004.

GONZÁLEZ, Laura. **Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

GONZÁLEZ, Laura. “Fotografía mexicana contemporánea e imaginarios colectivos”. In: BÉJAR, Raúl; ROSALES, Silvano Héctor. **La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas**. México DF: Plaza y Valdés, 2008a.

GONZÁLEZ, Laura. “Vanitas y documentación: reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo”. In: DE LA PEÑA, Ireri (org). **Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental**. México DF: Siglo XXI, 2008b.

GONZÁLEZ, LaurA. “Nuevas subjetividades en la fotografía mexicana contemporánea”. In: **Actas del XXVIII Congreso de la Latin American Studies Association**. Rio de Janeiro: Lasa, 2009.

GONZÁLEZ, Laura. **Política/estética: quiebres de la fotografía en Latinoamérica, años ochenta**. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

GROBET, Lourdes. “Imágenes de miseria: folclor o denuncia”. In: CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. **Memorias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía**. México DF: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981.

HERNANDÉZ, Manuel de Jesús. **Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850**. México DF: Editorial Hersa, 1989.

JIMÉNEZ, Nekane Parejo. “De la fotografía documental al documento digital”. In: **Revista Zer**, vol. 13, n. 25. Lejona: Universidad del País Vasco, 2008.

KAPLAN, Louis. “Pedro Meyer: becoming photo-digital”. In: MEYER, Pedro. **The real and the truth: the digital photography of Pedro Meyer**. Berkeley: New Riders, 2006.

KIRSTEIN, Lincoln. “Epilogue a W. Evans”. In: EVANS, Walker. **American photographs**. New York: The Museum of Modern Art, 1938.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Le métissage: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir**. Paris: Téraèdre, 2008.

LIZARAZO, Diego. “El dolor de la luz: una ética de la realidad”. In: DE LA PEÑA, Ileri (org). **Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental**. México DF: Siglo XXI, 2008.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In: **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

LEÑERO, Vicente. “Los otros... y nosotros”. In: MEYER, Pedro. **Los otros y nosotros**. México DF: Museo de Arte Moderno, 1986. Disponível em www.pedromeyer.com. Acesso em 07/02/2013.

LES TRAIT D’UNION. **Hmnos sciandra**. México DF: Comunidad Francesa en México, 1872.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LUGON, Olivier. **El estilo documental: de August Sander a Walker Evans, 1920-1945**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

MACHADO, Arlindo. “O filme ensaio”. In: **Concinnitas**, ano 4, n. 5. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2003.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MEDINA, Cuauhtémoc. “Pánico recuperado”. In: DEBROISE, Olivier (org). **La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México & Turner, 2006.

MEJORADA, Alícia Sanchez. **El encanto de Kati Horna**. México DF: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2005.

MENDÉZ, María de las Nieves. **Apuntes para el estudio de la fotografía y el muralismo en México**. Dissertação (Maestría en Historia del Arte). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

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

MEYER, Pedro. **Testimonios sandinistas**. México DF: Conacultura, 1979. Disponível em www.pedromeyer.com. Acesso em 07/02/2013.

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

MEYER, Pedro. “¿Para quién y para qué se fotografía?”. In: CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. **Primer Coloquio Nacional de Fotografía**. México DF: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.

MEYER, Pedro. **La imagen electrónica y el futuro de la fotografía**. México DF: Conacultura, 1989. Disponível em www.pedromeyer.com. Acesso em 22/11/2012.

MEYER, Pedro. **I photograph to remember**. New York: Voyager, 1991.

MEYER, Pedro. **Truths & fictions: a journey from documentary to digital photography**. New York: Aperture, 1995a.

MEYER, Pedro (org). **Truths & fictions's gallerie**. México DF: Fundación Pedro Meyer, 1995b. Disponível em: www.pedromeyer.com. Acesso em 02/07/2009.

MEYER, Pedro. **The real and the truth: the digital photography of Pedro Meyer**. Berkeley: New Riders, 2006.

MEYER, Pedro. **Herejias**. México DF: Fundación Pedro Meyer & Lunweg Editores, 2008.

MODOTTI, Tina. “Sobre la fotografía”. In: **Mexican Folkways**, vol. 5. México DF: Folkways, 1929.

MONSIVÁIS, Carlos. “Retrospectiva fotográfica de Pedro Meyer”. In: MEYER, Pedro. **Retrospectiva**. México DF: Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, 1973. Disponível em www.pedromeyer.com. Acesso em 20/09/2012.

MORALES, Alfonso. “La venus se fue de juerga: ámbitos de la fotografía mexicana”. In: KRINSKY, Emma Cecilia (org). **Imaginarios y fotografía en México**. Barcelona: Lunwerg Editores, 2005.

MORTELLARO, Itzel Rodríguez. “Los orígenes del fotomontaje en México”. In: **Artes Visuales 31**, post 09. Hermosillo: El Profe Leo, 2007. Disponível em: www.artesvisuales31.blogspot.com.br. Acesso em 04/12/2013.

MRAZ, John. **Looking for Mexico: modern visual culture and national identity**. Durham: Duke University Press, 2009.

MRAZ, John. **Nacho López, mexican photographer**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MRAZ, John. “¿Qué tiene de documental la fotografía?” In: **ZoneZero**, post 152. Coyoacán: Fundación Pedro Meyer, 2006. Disponível em www.zonezero.com. Acesso em 02/07/2008.

NARANJO, Juan. “Introducción: medir, observar e repensar”. In: NARANJO, Juan (org). **Fotografía, antropología y colonialismo: 1852-2006**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

NASR, Rebeca Monroy. **Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana**. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

NEWHALL, Beaumont. “Documentary approach to photography”. In: **Parnassus**, vol. 10, n. 3. New York: Parnassus Book, 1938.

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography from 1839 to the present day**. New York: The Museum of Modern Art, 1949.

OMAR, Arthur. “O zen e a arte gloriosa da fotografia”. In: **Antropologia da face gloriosa**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Bando do Brasil, 1999.

OWENS, Craig. “O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo”. In: **Revista do Mestrado de História da Arte**, n. 2. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook: a history – volume I**. London: Phaidon, 2004.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook: a history – volume II**. London: Phaidon, 2006.

PHILLIPS, Christopher. “Introduction”. In: TEITELBAUM, Matthew (org). **Montage and modern life, 1919-1942**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

REZENDE FILHO, Luiz Augusto. **Documentário e virtualização**: propostas para uma microfísica da prática documentária. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

RODRÍGUEZ, Antonio José. **Manuel Álvarez Bravo**: los años decisivos, 1925-1945. México DF: Museo de Arte Moderno, 1992.

RODRÍGUEZ, Antonio José. “Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención”. In: TREVIÑO, Estrella (org). **160 años de fotografía en México**. México DF: Conaculta: 2004a.

RODRÍGUEZ, Antonio José. “Los procesos de la fotografía contemporánea mexicana”. In: **Imagen**, n. 14. Huesca: Ibercaja, 2004b.

ROH, Franz. **Nachexpressionismus**. Leipzig: Klinckhardt und Biermann, 1925.

ROH, Franz. “Mecanismo y expression: esencia y valor de la fotografía”. In: FONTCUBERTA, Joan (org). **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Editorial Gili, 2007.

ROSLER, Martha. “In, around and afterthoughts (on documentar photography). In: WELLS, Liz (org). **The photography reader**. Abingdon: Routledge, 2003.

ROTHSTEIN, Arthur Rothstein, “Direction in the picture story”. In: MORGAN, Willard (org). **The complete photographer**. New York: Education Alliance, 1943.

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

SAND, Michael. “Expanding memory: an interview with Pedro Meyer”. In: MEYER, Pedro. **Truths & fictions**: a journey from documentary to digital photography. New York: Aperture, 1995.

SAVEDOFF, Barbara. **Transforming images**: how photography complicates the picture. Ithaca: Cornell University Press, 2000.

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

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo, Editora Senac, 2010.

STEIN, Sally. “‘Good fences makes good neighbors’: American resistance to photomontage between the wars”. In: TEITELBAUM, Matthew (org). **Montage and modern life, 1919-1942**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1992.

SZARKOWSKI, John. **New documents**. New York: The Museum of Modern Art, 1967. Disponível em: www.moma.org. Acesso em 02/06/2013.

TAGG, John. **El peso de la representación**: ensayos sobre fotografías e historia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

TAGG, John. **The disciplinary frame**: photographic truths and the capture of meaning. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TUPITSYN, Margarita. "From the politics of montage to the montage of politics". In: TEITELBAUM, Matthew (org). **Montage and modern life, 1919-1942**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1992.

VANDERWOO, Paul; SAMPONARO, Frank. **Border fury**: a picture postcard record of Mexico's revolution and U.S. war preparedness. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.

VILLARREAL, Rogelio. "Pedro Meyer en 1968 y en Avándaro". In: **Replicante**, n. 15. Guadalajara: RGRV, 2008. Disponível em www.pedromeyer.com. Acesso em 20/09/2012.

WELLS, Liz. "Documentary and photojournalism: introduction". In: WELLS, Liz (org). **The photographer reader**. Abingdon: Routledge, 2003.

WESTON, Edward. "Viendo fotográficamente". In: FONTCUBERTA, Joan (org). **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Editorial Gili, 2007.

Apêndice 1: biografia de Pedro Meyer¹³⁸

1935

Pedro nasce, em Madri, no dia 6 de outubro. Seus pais, Liesel e Ernesto Meyer, alemães de origem judia, estavam na Espanha há dois anos, refugiados do regime nazista.

1937

Com a eclosão da Guerra Civil, a família Meyer é expulsa da Espanha e, depois de percorrer algumas cidades europeias, se fixa na Cidade do México. Ernesto, então vendedor de brinquedos, abre uma importadora para levar produtos mexicanos ao Japão.

De suas viagens ao país asiático, ele traz fotografias do



Liesel e Ernesto Meyer, 1933.

outro lado do mundo, imagens que em *I photograph to remember*, Pedro diz ter percebido como “promises of dreams and fantasies discovered”¹³⁹. Outro fato, ligado às recorrentes viagens de seu pai, também marcaria suas percepções iniciais: voltando de Tokyo, seu pai é apreendido pelo FBI como um suposto espião comunista e passa uma semana desaparecido. Como aponta Benjamin Foulkes, em uma retrospectiva de sua obra, “the episode left a lasting impression on Pedro: the United States could be as totalitarian as any other country”¹⁴⁰.

1942

Naturaliza-se mexicano. Continua vivendo no México com seus pais até 1950. Desse período, recorda principalmente do engajamento político de seus pais, cuja casa era ponto de encontro

¹³⁸ Esta biografia de Meyer foi construída a partir das informações publicadas em seus livros, dos documentos disponíveis na base de dados de seu site (www.pedromeyer.com) e dos esclarecimentos fornecidos na entrevista com ele realizada.

¹³⁹ “Promessas de sonho e de fantasias descobertas” (tradução livre).

¹⁴⁰ “O episódio deixou em Pedro uma impressão duradoura: os Estados Unidos poderiam ser tão totalitários como qualquer outro país” (tradução livre).

de outros refugiados europeus. “Todos ellos se reunían en casa de mis padres, todo el tiempo. Los cuartos eran todos llenos de humo de cigarro. Eso, sí, me recuerdo muy claramente”¹⁴¹.

1948

No seu décimo terceiro aniversário, ganha uma câmera fotográfica de Gerhard Herzog, um amigo de seu pai. Movido pelo interesse anteriormente despertado pelo encanto com as imagens trazidas por seu pai do Japão, começa a dedicar-se à prática fotográfica. Interessa-se cada vez mais pelo campo da fotografia, dando início a estudos autodidatas. Alguns anos depois, faz um curso de fotografia por correspondência.

1950

Muda-se para os Estados Unidos para estudar. Frequenta os cursos de engenharia e arquitetura, ambos interrompidos. Forma-se em administração pelo Babson College e, mais tarde, tira um segundo diploma também em administração, pelo Pan-American Institute of Higher Management.

1953

Volta ao México e começa a trabalhar nos negócios fundados por seu pai, financeiramente já bem estabelecidos. Em alguns anos, por conta própria, abre uma fábrica de luminárias.

1955

Entra para o Club Fotográfico de México, até então o único fotoclube existente no país. Nos anos seguintes, participa de algumas atividades da associação e chega a ganhar premiações em concursos promovidos por ela, mas acaba deixando-a por insatisfação com a preocupação demasiadamente tecnicista de seus membros.

1958

Casa-se com a historiadora Eugenia Walerstein, com quem, três anos depois, tem o seu primeiro filho, Pablo.

¹⁴¹ “Todos eles se reuniam na casa dos meus pais, todo tempo. Os quartos eram cheios de fumaça de cigarro. Disso, sim, me lembro claramente” (tradução livre).

1963

Funda, com outros dissidentes do Club como Carlos Fernández, David Warman e Boris Hale, o Grupo Arte Fotográfico. A intenção declarada do coletivo é promover discussões que estejam além das questões técnicas, pensando a fotografia enquanto meio de expressão. Junto aos seus colegas, organiza e participa de suas primeiras exposições coletivas. Nos anos seguintes, realiza também exposições individuais.

1968

A Cidade do México é tomada por irrupções civis e movimentos estudantis, que Meyer começa a fotografar. No dia 2 de outubro, a polícia abre fogo contra uma manifestação estudantil realizada na Plaza de las Tres Culturas, na capital mexicana, matando entre duzentas e trezentas pessoas no que ficou conhecido como Massacre de Tlatelolco. O caráter político do seu trabalho delinea-se a partir dos eventos desse ano.



Pedro Meyer, Reflejos sobre reflejos, 1972.

1973

Já sendo considerado um dos principais fotógrafos do México, ganha uma retrospectiva no Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, na Cidade do México. No texto de abertura do catálogo, o crítico Carlos Monsiváis pontua em seu trabalho uma tensão entre fotografia e realidade. “Según lo que desprendo de su trabajo, él encuentra zonas de la realidad que reclaman su propia, ineludible autonomía, fragmentos del espejo, perspectivas insólitas, descubrimientos del uso del espacio, renovaciones originales del punto de vista”¹⁴², escreve.

¹⁴² “O que percebo de seu trabalho é que ele encontra zonas da realidade que demandam uma autonomia própria, inevitável, fragmentos do espelho, perspectivas insólitas, descobrimentos do uso do espaço, renovações originais do ponto de vista” (tradução livre).

1974

Fecha sua fábrica e abandona o mundo dos negócios para dedicar-se exclusivamente à fotografia. Mais tarde, em entrevista a Benjamin Foulkes, diz que, nessa época, ele tinha “a wife, a small son and enough money for a month”¹⁴³.

1975

Viaja a Nova Iorque, Paris, Milão e Arles. Lá, ao ser questionado sobre o panorama da fotografia latinoamericana, dá-se conta do seu desconhecimento sobre ele. A experiência de não ter sido recebido pelos curadores do Museum of Modern Art, em Nova Iorque, também o faz pensar sobre a necessidade de criar espaços para a exibição da produção dos latinos.

1976

Começa a entrar em contato com outros fotógrafos latinoamericanos, escrevendo-lhes cartas nas quais já deixava entrever a vontade de realizar um evento para reunir os principais nomes da fotografia do continente. Através desses primeiros contatos, estabelece uma rede de aproximadamente mil fotógrafos e teóricos. Vende suas primeiras fotografias no exterior, à Addison Gallery of American Art, em Andover, nos Estados Unidos. Nos próximos anos, é incluído nas coleções permanentes de outras instituições, como o Internacional Center of Photography, em Nova Iorque; o Musée National D’Art Moderne Centre Georges Pompidou, em Paris; o Victoria and Albert Museum, em Londres; o Archivio della Comunicazione dell’Università of Parma, em Parma; o National Art Museum of China, em Beijing; o Australian Centre of Photography, em Sydney, e a Casa de las Américas, em Havana.

1977

Tem três imagens selecionadas na primeira edição em que a Bienal de Gráfica de México aceita trabalhos fotográficos. São elas: *El machete*, *Ultima llamada* e *Pesadilla*. Cria o Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), no qual ocupa o cargo de presidente até 1982. Além dele, o conselho é inicialmente formado por Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Lázaro Blanco e Enrique Franco, aos quais logo se juntaram Nacho López, José Luís Neyra, Rodrigo Moya e Julieta Jiménez Cacho. O objetivo estabelecido pelo grupo na sua ata de fundação é o de fortalecer e difundir a produção local, tendo como primeira medida a organização de um

¹⁴³ “Uma esposa, um filho pequeno e dinheiro suficiente para um mês” (tradução livre).

colóquio latinoamericano de fotografia. Na primeira reunião do conselho, realizada em 17 de fevereiro, seus membros já põem a pergunta que guiaria toda a execução do colóquio: “¿qué es y qué puede ser la fotografía social latinoamericana?”¹⁴⁴

1978

A frente do CMF, realiza o I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, que acontece na Cidade do México, entre os dias 11 e 19 de maio. Durante a conferência de abertura, discorre 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 e, assim, defendendo que a fotografia local deveria ser produzida “de las entrañas de estas tierras”¹⁴⁵ e guiada prioritariamente pela intenção de “denunciar aquello que nos duele o interesa”. Ainda dentro das atividades do colóquio, integra o comitê de seleção da I Muestra de Fotografía Latinoamericana, *Hecho en Latinoamerica*, realizada no Museo de Arte Moderno. Desde a convocatória, a mostra já sinaliza sua preferência ao destacar que os fotógrafos deveriam “hacer un arte de compromiso y no de evasión”¹⁴⁶ – o que se confirma nas imagens escolhidas, majoritariamente documentais. Ela é considerada pela revista *Time-Life* uma das exposições mais importantes desse ano.

1980

Tem quatro fotografias selecionadas para a I Bienal de Fotografía de México: *El señor de Michoacán*, *El arribo del televisor*, *Antiguas y modernas dependências* e *El enano y las putas*. Por elas, recebe um dos prêmios outorgados.



1981

A frente do CMF, outra vez na Cidade do México, organiza o II Coloquio Latinoamericano de Fotografía. A conferência que profere enfatiza a

Pedro Meyer, El señor de Michoacán, 1979.

¹⁴⁴ “O que é e o que pode vir a ser a fotografia social latinoamericana?” (tradução livre).

¹⁴⁵ “Das estranhas dessas terras” (tradução livre).

¹⁴⁶ “Fazer uma arte de compromisso e não de evasão” (tradução livre).

necessidade de os fotógrafos latinoamericanos inscreverem suas obras como forma de compromisso social com “las luchas de estos pueblos”¹⁴⁷ (os latinos, especialmente os mais pobres), criando, desse modo, testemunhos de suas realidades. A II Muestra de Fotografía Latinoamericana, *Hecho en Latinoamerica*, repete os moldes da primeira edição. Paralelamente, é contratado para cobrir a campanha presidencial de Miguel de la Madrid, do PRI. Também é contratado para fazer, nos anos que seguem, um livro sobre a Pemex, companhia estatal de petróleo (livro que nunca é oficialmente distribuído, censurado por questões políticas pelo presidente que assume o país em 1988, Carlos Salinas). Com o dinheiro que recebe desses trabalhos, começa a investir na bolsa de valores, que alega ser sua principal fonte de renda dos anos seguintes. Divorcia-se da primeira esposa e dá início a um relacionamento de onze anos com a fotógrafa Graciela Iturbide, “a period in which we both significantly expanded our horizons”¹⁴⁸.

1984

Ajuda na organização do III Coloquio Latinoamericano de Fotografía, que pela primeira vez é sediado fora do México, em Havana.

1985

Recebe o Premio Internazionale di Cultura Città di Anghiari, a partir do qual publica seu primeiro livro, *Tiempos de América*. O prefácio do livro, de Raquel Tibol, alinha o trabalho de Meyer ao que chama de uma “corrente meno schematica del realismo”, sobretudo ao afirmar que nele há uma “premeditata indeterminatezza, per provocare nello spettatore una partecipazione più attiva”¹⁴⁹.

1986

No Museo de Arte Moderno, na Cidade do México, realiza a primeira exposição em que tematiza as diferenças culturais entre Estados Unidos e América Latina, intitulada *Los otros y*

¹⁴⁷ “As lutas desses povos” (tradução livre).

¹⁴⁸ “Um período em que nós dois expandimos nossos horizontes” (tradução livre).

¹⁴⁹ “Corrente menos esquemática do realismo [...] imprecisão deliberada, para provocar no espectador uma participação mais ativa” (tradução livre).

nosotros. No catálogo dessa exposição, o escritor, jornalista e fotógrafo Vicente Leñero identifica o que parece ser a visão de Meyer em relação a essas diferenças ao declarar que, entre estadunidenses e latinoamericanos, “no hay reconciliación posible”¹⁵⁰. Publica seu segundo livro, *Espejo de espinas*, pela Río de Luz, considerada a mais importante coleção de livros fotográficos do México. No prefácio escrito por Carlos Monsiváis, o gesto documental de Meyer é afirmado na medida em que defende “se limitar a presentar realidades únicas”. Monsiváis ainda associa esse trabalho às concepções do instante decisivo de Henri Cartier-



Pedro Meyer, La frontera, 1985.

Bresson ao dizer que “las cosas son como son y para demostrarlas conviene actuar en el instante preciso, ni un segundo antes ni un segundo después”¹⁵¹ – ainda que reconheça a preferência de Meyer pelos simbolismos dos momentos mortos que permitem múltiplas interpretações.

1987

Recebe uma bolsa da Guggenheim Foundation para fotografar os Estados Unidos. Nos anos seguintes, muda-se para o país para percorrer os estados de Nova Iorque, Flórida, Califórnia, Kentucky, Arizona, Kansas, Novo México e Tennessee.

1989

Ainda vivendo nos Estados Unidos, começa a se dedicar às tecnologias digitais. Monta, em Los Angeles, seu estúdio digital. Vai à Cidade do México para proferir aquela que é catalogada como a primeira palestra sobre fotografia digital no país, *La imagen electrónica y el futuro de la fotografía*. Nela, ao fazer uma apologia das possibilidades que as transformações pós-clique permitem, afirma: “una cámara, una solo cámara, en las manos es

¹⁵⁰ “Não há reconciliação possível” (tradução livre).

¹⁵¹ “Se limita a apresentar realidades únicas [...] As coisas são como são e para demonstrá-las convém atuar no instante preciso, nem um segundo antes nem um segundo depois” (tradução livre).

terriblemente limitada. Como expresión de ideas, la foto es malísima”¹⁵². Nesse sentido, ele começa a defender o digital como uma nova ferramenta, mais eficaz para deixar a subjetividade apresentar-se na fotografia.

1991

Lança o CD-ROM *I Photograph to remember*, referenciado como o primeiro CD-ROM artístico do mundo no qual se mistura fotos e sons. A encargo da revista *National Geographic*, fotografa a região mixteca dos estados de Oaxaca, Puebla e Veracruz. Começa a trabalhar no projeto *Truths & fictions*.

1993

Casa-se com a diretora de cinema Trisha Ziff, com a qual tem seu segundo filho, Julio. Em alguns anos, separa-se dela para casar com Nadia Baram, fotógrafa que diz ser admiradora do trabalho de Meyer desde os nove anos de idade.

1994

Oferece a primeira oficina de fotografia digital da Cidade do México. A partir daí, começa a dar diversos cursos no sentido de fomentar o entendimento e a produção digital no país.

1995

Publica, em versões impressa e digital, o fotolivro *Truths & fictions*, que é referenciado como o primeiro livro de fotografia digital do país. Nele, Meyer abandona parcialmente a fotografia direta para trabalhar com fotomontagens, sobre as quais diz que é uma forma de fotografar “no con la camera, sino con la memoria”¹⁵³. Nesse trabalho, apesar das técnicas utilizadas, seu trabalho é inscrito nos limites do fotodocumentário – ideia defendida por Joan Fontcuberta no prefácio do livro. Lança o site *ZoneZero*, portal dedicado à fotografia, cujo objetivo é “to offer a platform for intelligent photography”¹⁵⁴. Nele, é possível encontrar exposições virtuais de artistas de todo mundo, além de textos escritos por Meyer e por outros colaboradores.

¹⁵² “Ter uma câmera em mãos, uma só câmera, é terrivelmente limitador. Como expressão de ideias, a fotografia é péssima” (tradução livre).

¹⁵³ “Não com a câmera, mas com a memória” (tradução livre).

¹⁵⁴ “Oferecer uma plataforma para fotografias inteligentes” (tradução livre).

2004

Dá início ao projeto *Herejias*, a partir da montagem de um banco de dados virtual com mais de trezentas mil imagens. A intenção de disponibilizar esse acervo é dar acesso a curadores de todo o mundo, para que cada um deles pudesse organizar retrospectivas da sua carreira, a partir de diferentes perspectivas.

2005

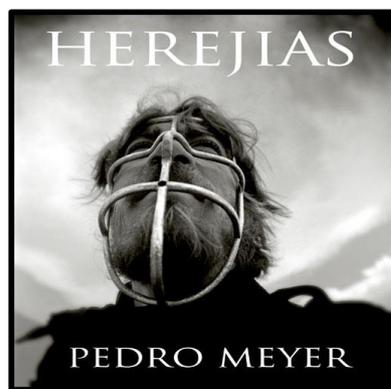
Publica o livro *The Real and the True*, no qual reúne, além de suas fotografias digitalmente manipuladas, artigos seus e de outros autores, quase todos discorrendo sobre a natureza da fotografia digital e a possibilidade de compatibilizá-la com o fotodocumentário.

2007

Inaugura a Fundación Pedro Meyer (FPMeyer), instituição que estabelece como missão o fomento da análise crítica e da produção de imagens, sobretudo realizadas a partir das tecnologias digitais. No ano seguinte, a FPMeyer ganha uma sede oficial, chamada de Casa Coyocán. Nela, promove uma série de atividades, dentre as quais se destacam as oficinas e cursos de formação profissional. Alguns anos depois, a capacitação passa a ser oferecida também no ciberespaço, através do *Campus Virtual*.

2008

Como resultado dos esforços iniciados em 2004, em *Herejias*, realiza uma exposição com mais de sessenta exposições paralelas em dezessete países. Publica um livro homônimo, com versões impressa e digital.



Pedro Meyer, *Herejias* (capa), 2008.

2010

Por meio da FPMeyer, anuncia a construção do Foto Museo Cuatro Caminos, concebido para ser o maior espaço latinoamericano dedicado à fotografia. Depois de alguns contratemplos na execução do projeto, o museu tem inauguração prevista para o segundo semestre de 2014.

Apêndice 2: entrevista com Pedro Meyer (original)¹⁵⁵

Ana Carolina Lima Santos: Me gustaría empezar esta entrevista con algunas preguntas más generales; luego, seguiré con otras más específicas sobre el libro *Truths & fictions*. Así, empezando desde el principio, me gustaría que hablara un poco sobre cómo ha sido su proceso transcultural, cuando usted llegó en México.

Pedro Meyer: Yo tenía tres años. Puedes imaginar que me recuerdo como cualquier niño se recuerda de su juventud. Pero sé que nunca sentí que estaba en “otro lugar”, digamos. Siempre me sentí mexicano, claro.

ACSL: Aunque siempre se ha sentido mexicano, ¿usted ya ha pensado si (o cómo) esos desplazamientos culturales y geográficos de sus padres han afectado su trabajo fotográfico?

PM: Sí, pero por otra razón. La influencia no es tanto por la parte geográfica. Eso podría ser de más grande, pero, así de chiquito, de la parte geográfica, creo que no hay nada. La parte cultural, de familia, por supuesto que, sí, hay influencia. La educación de la familia tiene un peso muy grande. Los valores de mis padres, sus intereses, sus preocupaciones, todo eso tiene una influencia muy grande en mí desde niño.

ACLS: ¿Y cómo usted cree que esa cuestión de la influencia de la educación de sus padres se manifestó en su trabajo?

PM: Bueno, mira, durante la Segunda Guerra, que era el período en donde llegamos a México, también vinieron muchos inmigrantes de toda Europa, muchos de ellos intelectuales, escritores y periodistas. Y había un interés común de la lucha antifascista, por lo cual se reunían en la casa de mis padres. Era una gente muy política. Por ejemplo, el padre del periodismo moderno en el mundo es un señor de nombre Egon Erwin Kisch. Él estaba todo el tiempo en la casa de mis padres. Él escribió varios libros en ese período. Estaba Hans Fredrik, el primer diputado comunista en el Reich alemán. Estaba André Simón [...], en fin, había muchos intelectuales famosos. Todos ellos se reunían en casa de mis padres, todo el tiempo.

¹⁵⁵ Entrevista realizada no dia 17 de janeiro de 2013, na casa de Meyer, em Coyoacán, na Cidade do México.

Los cuartos eran todos llenos de humo de cigarro. Eso, sí, me recuerdo muy claramente. No solamente eso. Por ejemplo, también el rigor y la disciplina, cultural alemana, que es muy diferente aquí, fue parte de la educación que recibí de mis padres. El sentido de humor, el sentido de ironía, el sentido político de las cosas, en fin, creo que todo eso formó parte de mi crecimiento, de mi interés en el arte y, así, después, de mi trabajo.

ACLS: Aun pensando en sus momentos de la juventud y en ese interés político que usted dice haber heredado de sus padres, usted ha tenido un involucramiento muy fuerte en el movimiento estudiantil del '68. ¿Cómo fue que se dio su acercamiento a ese movimiento?

PM: Bueno, fue un cambio político muy importante en México. La represión fue enorme, entonces estábamos todos consternados con lo que estaba pasando. Desde antes yo tenía preocupaciones políticas, por lo que te dije, pero ese fue otro elemento más.

ACLS: Por cierto, no fue solamente en ese momento que usted tuvo un involucramiento político, en el sentido más amplio de la palabra. Por lo menos desde el nacimiento del Consejo Mexicano de Fotografía y del I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, usted es considerado un líder entre los fotógrafos no solo mexicanos, sino latinoamericanos. Me gustaría que usted contara un poco más sobre ese otro lado de Pedro Meyer, no el Meyer fotógrafo, pero el Meyer de liderazgo en el campo fotográfico.

PM: Yo nunca me propuse a ser líder de nada.

ACLS: Pero resultó siendo, ¿no?

PM: Por eso, no fue un objetivo que uno se plantea. Fue una consecuencia casual de mi trabajo. A mí, lo que me pasaba era que 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, nuestra cultura, nuestros autores. Entonces, cuando me di cuenta de eso, pensé que era indispensable hacer algo al respecto. Fue cuando pensé que había que reunirse con los colegas de América Latina, hacer un coloquio latinoamericano. Yo pasé varios años en eso, porque no había nadie, nadie, nadie que me pudiese decir 'mira,

aquí está una lista de los fotógrafos de América Latina, escríbeles. Ni siquiera en México sabíamos todos los fotógrafos que había. Sería normal si no supiéramos quien estaba en Chile, pero mismo en México tampoco sabíamos. Entonces me propuse [...] y tienes que pensar que no era en la era del Skype. Hoy ni a problema llega. Aquí era escribir a máquina la cartita, poner al correo y esperar muchas semanas. Y yo ponía ‘oye, yo sé te ti porque me platicó fulano de tal. Y quiero saber si puedes tú decir de otros tres o cuatro fotógrafos, sus datos, sus direcciones, porque queremos organizar un encuentro de fotografía, pero no sabemos ni siquiera a quien invitar’. Así escribíamos la cartita, la ponía al correo y un mes después me llegaba una carta. Así me pasé casi tres años, escribiendo una por una, una por una, en una se recomendaba otro, otro y otro y otro y otro. Entonces, todo el proceso era lentísimo. Nunca me atrevía a hacer cartas machotes, porque eran impersonales. Entonces escribía una por una, las cartas, todas personales. Y escribía al otro, diciendo quien me lo había indicado. Y así montamos todo el directorio de gente que [...] Fue la primera vez que supimos de quien era quien en América Latina. La primera vez. Nadie sabía hasta ese momento. Absolutamente nadie, en ninguna parte.

ACLS: ¿Quiénes eran las otras personas que estaban involucradas en ese proceso?

PM: En eso de las cartas, lo hacía solo. Luego invité a otros fotógrafos más, varios ya muertos, para discutir la posibilidad de hacer actividades juntos. Entonces, como siempre pasa, oí mucho ‘no, por eso’, ‘no, por eso’, ‘no, por eso’ y a veces oí ‘sí, a ver cómo lo hacemos’. Poco a poco fue arreglando todos los pendientes y así salimos adelante.

ACLS: Antes de lograr ese agrupamiento de los fotógrafos, usted viajó a Nueva York, París y Milán para especializarse en fotografía...

PM: No, mira, cuando yo fue a Nueva York, alguien me dijo que al Museo de Arte Moderno podías llevar su portafolio. Y yo pensé ‘voy a llevar a ver lo que me dicen’. Llevé un portafolio, lo dejé ahí con la promesa que lo iban a revisar y yo podía recoger el miércoles. ¿Y qué? Nada. Después me pregunté: ‘primero, ¿por qué tengo que venir a Nueva York para preguntar a los gringos acerca de eso?’ Me pareció auténticamente un desastre, esa situación. Y dije yo: ‘no, vamos hacer que los fotógrafos mexicanos no tengan que pasar esa

humillación de traer eso hasta acá y ni siquiera le reciban’. ¿Pero cómo? Y luego viajé a [...] No, fue ya en Nueva York que me preguntó el director del ICP [International Center of Photography], Cornell Capa, que había en América Latina. Él no sabía y yo no sabía. Y le dije: ‘no puedo contestarte ahorita, pero ya te contestaré’. La misma pregunta me hacen en Francia, en todos lados. Y cuando regresé a México, porque pensé que era una falta de conocimiento mío, pregunté a un amigo y nada, a otro y nada, a otro y nada. Si nadie de aquí sabía, ¿quién sabría? Y nadie conocía más de media decena de fotógrafos, eran como células. Esa me pareció una situación muy inadecuada, porque aunque no sabía quién eran los fotógrafos, no podía imaginar un continente en que no hubiera nadie. Simplemente por lógica no podría ser así. Lo que faltaban eran los nombres y luego las obras. La consecuencia de eso [...] Es que fue muy interesante: había una colección de libros importantes en esa época en el mundo, una colección de libros de fotografía de *Time-Life*, que tenía un anuario. Era el máximo. Estupendamente bien impresos. Para saber de fotografía y para saber de lo que estaba pasando, era en esos libros. Era realmente [...] porque también había muy pocos libros de fotografía. Muy pocos. Libros hechos en México, por supuesto, ninguno. Bueno, ¿cuál ha sido mi sorpresa? En el ’79, creo, por ahí tengo el anuario, viene las exposiciones más importantes del mundo de ese año: una exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York y la que yo organicé, en el Museo de Arte Moderno aquí de México, de fotografía latinoamericana. ¿Qué ascenso tan rápido fue ese? En un año ya estábamos en igualdad de circunstancia con el pinche Museo de Arte Moderno de Nueva York, que ni siquiera se había molestado de abrir la boca para decir ‘esta boca es mía’. Eso fue muy importante. Y cambió, porque a partir de eso, todo mundo quería tener informaciones de nosotros, de eso y de aquello. Luego pasaban cosas interesantes, como que venían curadores de los Estados Unidos, íbamos a los museos a recorrerlos y ellos empezaban a ver las fotos de Cuba para decir ‘ah, qué mal impresas están’. Y yo les decía: ‘sean ustedes un poco más modestos en exhibir sus ignorancias’. Todas las fotos que salieron de Cuba fueron porque yo los llevé una cajita de papeles y la primera copia que salía era la que tenía que dar, porque no había más papel. Entonces, ¿de qué estaban hablando ellos? Y, claro, inmediatamente cambiaban sus tonadas cuando sabían de donde se partía eso. Antes, ellos pensaban como si estuvieran en Arizona, en donde podían decir ‘quiero otra caja de eso y aquello’. Si no conoces, ten la modestia de aprender.

ACLS: Además de la importancia de ese agrupamiento para dar a conocer la propia producción, él también fue importante para una toma de conciencia de la identidad latinoamericana.

PM: Eso era parte de toda la dinámica. Y fue un parte aguas de la historia de la fotografía del continente, la toma de conciencia de eso. Es que era un momento también muy político, todo estaba muy [...] el ambiente mismo estaba muy politizado. En el I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, a Cornell Capa, lo criticaron muy terriblemente. Cuando empezaron las críticas empezó a salir gente como Gisèle Freund a decir ‘tú fuiste lo que...’ y lo atacó en cosas que él hizo en Europa, que se ocultó sobre hechos políticos, que se escondió y que eso afectó mucha gente. Bueno, no sabes, lo pusieron [...] Cornell, yo lo había invitado, entonces venía conmigo y decía: ‘¿cómo? ¿Eso fue una emboscada?’ Y yo decía: ‘¿Crees que sabía que iban a hacer? Yo que sé tu historia, todo lo que te reclama todo mundo. Y tú no te defendiste nada bien. Tampoco yo iba a censurar los que querían hablar eso’.

ACLS: ¿Pero cómo usted veía todo esa situación, en ese momento?

PM: ¿Lo que pensaba yo? Pues, que pase lo que pase. Todos éramos adultos. No era mi responsabilidad, o sea, [...] si de todos los lados le cayeron encima [...], a él y a una fotógrafa argentina. No me acuerdo su nombre. Ahí anda ahora, es directora de un museo. Pero en esa época dijeron que ella era representante de la dictadura y que no se atrevía a decir las cosas como eran. Fue durísimo. Era una época de reclamos fuertes, sobre lo que pasaba en América Latina, sobre todo. A mí, me parecía importante hacerlos. Y me parecía, al fin de cuentas, que los reclamos eran justos. Ningún de los reclamos eran planteamientos falsos.

ACLS: ¿Y en qué usted cree que todo eso resultó para la fotografía? Yo digo: esa toma de conciencia política, esos debates y peleas que empezaron ahí, ¿cómo usted ve que eso se reflejó en la producción fotográfica?

PM: Mira, en ese momento la fotografía documental tenía una jerarquía muy alta. Luego empezaron algunos, que hoy son muy amigos, que no eran partidarios de la fotografía documental, a acusarme a mí de que yo había influido para que la fotografía documental [...]

Y yo les dije: ‘no sean tontos, ¿cómo voy yo a inventar todo eso?’ Era la época, el ambiente de la época. Lo que se discutía en esos lugares era también lo que se fotografiaba porque era lo que se vivía, esa cosa politizada. La fotografía artística, entre comillas, era poca y mala. Así de sencillo.

ACLS: ¿Y si la fotografía artística era así, mala, quien eran los fotógrafos de calidad, en el ámbito de lo documental, que estaban trabajando en esa época?

PM: Sabes, mejor que no me preguntes nombres, porque yo soy malísimo para nombres. Parecería que no me acuerdo de ellos, pero, no, lo que no recuerdo son nombres. Pero, sí, había muchos. Hoy tenemos una de las colecciones más importantes de la fotografía latinoamericana, gracias a ellos. A los que hacían el documental.

ACLS: ¿Y algún de esos influyó en su trabajo?

PM: ¿Mi trabajo? No.

ACLS: ¿Ninguno? Entonces, ¿qué fotógrafos usted podría decir que influenciaron su trabajo?

PM: Ah, eso, sí, te puedo decir. Por ejemplo, Bill Brandt, André Kertész, [William] Klein y otros más.

ACLS: ¿Qué, de su trabajo, usted cree que se acerca de esos fotógrafos?

PM: La composición y el tratamiento de la imagen. Los temas, no. Esos siempre fueron muy propios. De las circunstancias que [...]

ACLS: De los temas usted estaba más cerca de otros fotógrafos latinos, ¿no?

PM: A principio, no los conocía. Después, yo ya tenía mi propio trabajo y todo eso, entonces [...] La verdad es que no.

ACLS: Pensando ahora en eso, en los temas que usted centraba su trabajo y en su trabajo en sí mismo, su obra fue motivada por la intención de representar la realidad. ¿Usted cree que la fotografía puede representar la realidad?

PM: Yo creo que ninguna fotografía puede representar la realidad. Eso es un absurdo. La fotografía, lo más que puede es representar una interpretación de la realidad, no la realidad. La realidad es una y la fotografía es otra cosa. Entonces, todo es muy subjetivo, es lo que yo opino sobre lo que me interesa, nada más.

ACLS: Le pregunto eso porque, al principio, su trabajo era marcado por una propuesta de compromiso. Usted dijo una vez que su fotografía estaba comprometida con las luchas de estos pueblos, de los latinos, especialmente de los más pobres...

PM: Te voy a contestar lo mismo que ya contesté otras veces cuando me hicieron esa pregunta. Nunca creí que mi fotografía iba a cambiar nada. Nada, en ninguna parte. Excepto en mí. Lo único a quien mis fotos podrían influenciar era a mí. Nunca tuve pretensiones más ambiciosas, porque sabía que la fotografía es un vehículo muy pobre para cambiar esas cosas y generalmente cuando ha ocurrido alguna cosa es porque alguien tiene un interés en eso, otros medios y otras situaciones políticas para usar ese o aquel medio para [...] Yo nunca encontré prueba alguna de que la fotografía cambiara el curso de la historia de nada. El curso de la historia, en algún momento dado, tomaba alguna fotografía para esos fines, pero eso ya tenía que ver con otras situaciones. No era nada 'mira esa foto'. Eso no. Así no funciona.

ACLS: Entonces, ¿cómo usted cree que su trabajo le modificó, ya que dijo que solamente a usted ella podría cambiar?

PM: Igual que con cualquier otra persona: al conocer el mundo, al tomar conciencia del mundo que me rodeaba. Hasta el día de hoy hay gente que agarra el tema que quiera y [...] '¿Eso está pasando en México? ¿Hoy? ¿Así?' La gente suele tener algo así, algo tapando la mirada, como un caballo. La gente está instalada en la comodidad de sus casas y no quiere saber de nada que se pasa alrededor que le pueda molestar o que pueda cambiar lo que está

haciendo de cualquier manera. Eso nunca fue mi caso. Yo siempre quería saber lo qué pasa, cómo, eso y aquello, sintiéndome solidario de esos tipos de situaciones.

ACLS: En los '90 usted comenzó a trabajar con las tecnologías digitales, ¿eso fue también una herramienta en esa búsqueda de conocimiento o para darle más libertad en ese sentido de ser solidario con lo que percibía ahí, o sea, para ver e representar el mundo?

PM: Yo soy una persona muy pragmática. En el momento que yo vi que había unas herramientas que me permitían hacer las cosas de forma más rápida, más sencilla, más barata, yo quise eso para mí. Quien está peleando [...] Si te pones a ver hoy en día en la computadora o igual al principio, puedes hacer una prueba así, así o así. En el cuarto oscuro era al menos un día para cada cosa. A mí no me gustaba trabajar en el cuarto oscuro. Era cansado, pesado, contaminante, pero no había ninguna alternativa, así que yo me estuve limitado a las posibilidades que habían. En el momento que vi una tecnología que apuntaba en esa dirección, yo dije: 'eso es para mí'. Y lo mismo para publicar, para hacer todo. Por eso me dediqué por ocho años en los Estados Unidos.

ACLS: Usted ya estaba allá en Estados Unidos también para fotografiar, ¿no?

PM: Sí, me dieron una beca para ir a fotografiar en los Estados Unidos, la beca Guggenheim. Mi planteamiento para obtenerla era muy sencillo: los fotógrafos de allá ha venido aquí en México a fotografiarnos hasta debajo de las piedras, siempre, pero no ha habido nunca un fotógrafo mexicano que les regresara el favor. Así lo puse: "que les regresara el favor". Dieron me la oportunidad. Vamos. Me fui a los Estados Unidos y empecé a tomar fotos y fotos y fotos. Cuando alguien me preguntaba que estaba haciendo, decía que estaba fotografiando los Estados Unidos. No habían ni siquiera visto lo que estaba haciendo y ya me citaban a Robert Frank, de *The Americans*. Ahí yo tenía un problema. Ni siquiera veían [...] 'Ah, como Robert Frank'. Dije 'no, pues estoy enfrentando una legenda, un mito, no importa lo que haga que ya estoy perdido, así no será posible'. En ese momento, con el arranque del digital, pensé en meterme yo por el camino del digital, porque si me meto ahí, mi discurso sería otro, ya no había como compararlo a Robert Frank. Está bien que me critiquen, pero que me critiquen por mí, no por comparación a un mito. Es totalmente absurdo. Así me metí yo.

Yo tenía una idea de que me iba a Estados Unidos, trabajaría dos o tres semanas y regresaría, luego volvería a ir y así seguiría. Me fui y me quedé una semana más y una más y una más, luego ya eran seis meses, así me quedé en Los Ángeles ocho años. Siete u ocho años. Cuando iba pasando esos años, la visa que me habían dado de parte de la universidad, para hacer el trabajo y la exposición, se terminó. Para quedarme más tiempo, tenía yo que sacar unos papeles de visa permanente, el *green card*, como ellos llaman. Hizo una reflexión si quería yo quedarme allá en plan definitivo y pensé que no, entonces me regresé y ya. A mí no me interesaba para nada quedarme a vivir ahí en Estados Unidos. Cuando regresé aquí también empecé a enseñar a muchos de mis colegas lo que era la tecnología digital, a dar talleres y cursos. Como tampoco era mi intención convertirme en maestro o abrir una escuela de fotografía [...] Hoy, sí, tengo una escuela, pero tampoco soy yo que estoy allá haciendo cursos, estoy solamente contribuyendo para que ellos ocurran.

ACLS: Pero en eso momento que usted regresó de los Estados Unidos, ¿estos talleres que ofrecía eran más técnicos?

PM: Solamente técnico. De paso los enseñaba yo lo que eran mis criterios.

ACLS: ¿Y que usted hablaba sobre la libertad creativa que esas herramientas digitales le ofrecían?

PM: Por lo pronto se acabó que todo tenía que ocurrir antes del disparo. Hoy ocurren cosas antes del disparo y después del disparo. Eso te cambia todo. Completamente. Todo. Hoy yo puedo crear imágenes que están en mi cabeza que no tiene nada que ver con lo que estaba delante de la camera. Y es lo que siempre yo tenía dicho: ¿por qué nada más que un poeta, un escritor o un guionista de cine, en fin, todos los demás pueden recrear momentos de su fantasía y el fotógrafo no? Es un absurdo. Creo que, hoy en día, todos podemos recrear lo que tenemos ganas. Luego, en los primeros diez años, cuando fundé ZoneZero, las discusiones eran eternas acerca de eso. ‘No, es que con la camera...’ ‘no, es que con la computadora...’ Toda la discusión acerca de la camera y de la computadora. Hay ejemplos muy interesantes, ¿verdad? Fotos que fueron tomadas con grandes angulares y los muros estaban todos torcidos, eso les interesaba. Entonces yo preguntaba: ‘ahora, dígame, ¿cuál es más la realidad, la que yo

hice en la computadora o la otra?’ Claro, la gente ya se había acostumbrado con la grande angular, no la criticaban como una distorsión. El tema es que, en el fondo, el digital ya se puso [...] Yo llegué a Argentina a dar una conferencia y mitad de la gente se salió cuando yo dije que la película ya estaba muerta. Literalmente, mitad de la gente se salió, se enojó y pensó que yo era un charlatán que estaba allí hablando del digital como se fuera una maravilla que yo había inventado. Creo que fue cinco años después de eso que la Kodak anunció que iba a discontinuar su película. Fue un camino bastante solitario, enfrentar la oposición de todo mundo, porque realmente era la oposición de todo mundo.

ACLS: Y la oposición que usted enfrentó no fue solamente de cómo hacía, pero sino también de lo que hacía. Sé que usted defiende que su trabajo sigue en el ámbito del fotodocumentalismo porque continúa preocupado por la cuestión de la interpretación de la realidad, así como ya hacía con la película, ¿pero hasta qué punto usted percibe que su trabajo con el digital es una afrontación a algunas nociones históricamente importantes para el fotodocumentalismo clásico y moderno, como, por ejemplo, el desprendimiento de una noción de ‘pureza factual’?

PM: Disculpa, pero no entiendo exactamente cual es tu punto.

ACLS: Yo quiero saber si usted cree que hay una diferencia entre el trabajo que se hace con la camera y lo que se hace con el recortar-pegar de la computadora, cuando recrea la realidad, por ejemplo, como usted hace en aquella imagen llamada *Mexican Migrant Workers*.

PM: ¿Qué quiere decir el término ‘fotografía documental’? Vamos empezar por ahí.

----- A entrevista é interrompida por Pedro Meyer, que sai para atender o telefone -----

PM: Bueno, creo que me quedé en la definición del documental. Si pensamos que la fotografía no puede representar la realidad, que sólo es una interpretación de la realidad, finalmente, ¿con qué estás representando? Con tu cabeza. Las ideas que tiene en tu cabeza son las que te llevan, por X cantidad de razones, en un sentido o en otro. Lo que escoges, a lo que le das de prioridad, lo que sea. Como yo, en el libro, menciono, veo eso aquí y lo relaciono

con aquello otro; la diferencia es que hoy puedo representar eso. Pero está igual presente en las fotografías que hacíamos con la película, en que veo eso y eso me lleva a eso o aquello. No hay ninguna diferencia, de fondo, en tanto que entendamos la fotografía como la proyección de las interpretaciones subjetivas del individuo. La demostración de eso es tan fácil. Si pones cinco fotógrafos frente una situación determinada y les di 'tómenla fotos', todos toman diferentes cosas. Entonces, ¿cuál es la realidad si las cinco son distintas? Si fuera una la realidad, todos tendrían que sacar exactamente lo mismo. Pero no, ya si cambió si el fotógrafo tomó con un lente o con [...] son todas las variaciones técnicas. Ya cambió todo. Entonces, te puedes imaginar que realmente la noción de la fotografía como testimonio de la realidad viene de una época histórica de la fotografía que no tiene nada que ver con la fotografía misma. Ya está superado todo eso. Ahora entramos en una etapa en que la subjetividad tiene más posibilidades de representarse. Es lo que yo decía, que se parece al poeta, al escritor, al cineasta y a todos los demás.

ACLS: Hay, así, en su trabajo, no solo una defensa de su carácter documental, sino también una intención de hacer una provocación reflexiva, en el sentido de que la gente reflexione acerca de qué es lo documental.

PM: Claro. El concepto del documental cambió junto con todo eso. Imagina tú que a la mayoría de los que defienden esa fotografía documental les pido que me citen un ejemplo perfecto de fotografía documental. Nueve de cada diez veces me citan una foto en blanco y negro de alguien y me da risa, porque, hasta donde yo sé, y me ha volteado a ver por todos los lados, la realidad no es blanco y negro. Ahí ya, acabó la discusión. Pero no se ponen a hacer esa reflexión. Ahí tienes una foto de Cartier-Bresson [aponta para una fotografía dispuesta na parede: *Henri Matisse*, de 1944]. ¿Eso es documental? Sí. ¿Pero no es una interpretación? Él se puso de tal manera para que los pajaritos se quedasen aquí y eso y aquello allí y [...] No sabemos lo que se pasaba a la derecha, ni a la izquierda, ni atrás de Cartier-Bresson, ni nada. Es un encuadre en blanco y negro, de él, subjetivo, ¿qué tiene del documental en el sentido que se pretende establecer? Nada. Yo veo esa foto y la disfruto mucho más pensando que no es documental. Eso era lo argumento que yo daba: no sean tontos, a la medida que ustedes quieren que eso sea un producto de que nada más yo apreté el botón, desaparezo yo como fotógrafo. Al contrario, eso que digo hace que se vea Cartier-Bresson en esa foto como el

autor, no simplemente como el que oprimió un botón. Si fuera así [...] Ni siquiera la fotografía científica tiene ese carácter totalmente documental, porque depende del espectro, de una serie de concesiones y ajustes para conocer si las temperaturas de colores era una u otra. Hoy puedes ver en la computadora una misma foto [...] Yo te tomé ahorita una foto y la tomé en color. Pero la meto ahora en la computadora y tengo ciento y veinte opciones de película. La paso a una película a otra, a otra y se va cambiando. Y si la meto en blanco y negro, va cambiando. Antes, ¿quién tenía ciento y veinte rollos distintos para tomar una fotografía con una camera, otra con otra y otra y otra? Nadie estaba consciente de eso, de que estaba tomada dependiendo de con que rollo la habían tomado. Eso cambia radicalmente la foto. Entonces, ¿cómo alguien se atreve a decir que eso es la realidad? ¿Ciento y veinte versiones de como está tu ahorita ahí? No puede ser.

ACLS: ¿Y no crees que eso depende no sólo de la técnica, sino de la mirada?

PM: Ahí es donde mis preferencias son las que determinan la foto. Yo te fotografíe a ti y quiero dar preferencia a algo, a eso o aquello, a lo que quiera. Al final del día, la foto que hice es todo menos documental, es una interpretación de tu persona, de eso momento o de algo que yo quise decir.

ACLS: Ahora ya hay una generación más consciente de eso, ¿no? Entre esos fotógrafos que ya empezaron a fotografiar con esa consciencia, ¿hay algún que usted lo ve en destaque? ¿O que de alguna forma le ha influenciado en ese camino?

PM: ¿Otra vez me preguntas por nombres?

ACLS: Pero de sus influencias, eso está más fácil.

PM: Me acuerdo de algunos, pero no quiero ser injusto con los que no me acuerdo. La fotografía hoy en día está tanto más interesante que ya ha sido antes. Eso, sí, te lo puedo asegurar.

ACLS: ¿Por qué?

PM: Porque puedes hacer lo que quieras. Y, además, mira, la fotografía era el patito feo de la cultura. Y de ser el patito feo de la cultura, que siempre vivíamos así, tolerados de alguna manera. Hoy en día la fotografía se convirtió en la vanguardia de la cultura. Si te pones a ver el número de fotografías que le suben al internet en una semana es más que la totalidad de fotos tomadas en los ciento e setenta primeros años de la historia de la fotografía. Ahora, ¿por qué? ¿De repente todo mundo aprendió a usar una camera? No, fueron las cameras que aprendieron a hacer automáticamente todo lo que tú no sabes hacer. Así todo mundo toma una foto y la disfruta. Todo mundo sube al internet fotos que son entendidas y leídas por un grupo muy cerrado de amigos. ‘Ah, mira, aquí está...’, dicen. Unas fotos de ti con tus amigos en Brasil, las entienden tus amigos de Brasil. Alguien de Japón ve esas fotos y no les dicen nada. Así como hubo un momento de la historia de los libros, cuando aparece la imprenta móvil [...] Hasta que aparezcan los libros, no había razón para aprender a leer. Los que sabían leer eran los curas, los monjes, este o aquel. Era un grupo muy reducido de gente. Cuando yo empecé a hacer fotografía, si te salían las fotos o la mayoría de las fotos de un rollo, eso ya te hacía un fotógrafo profesional. Muy poca gente sabía tomar fotos y las cameras solitas no hacían nada. Sólo empezó a cambiar eso cuando la Kodak ofreció: ‘toma las fotos y nos manda la camera’. Eso hizo crecer el uso de la fotografía, a desarrollarla. Entonces, la gente empezó a aprender. Hoy todavía hay un gran analfabetismo visual, una falta de cultura de lo visual tremenda, también porque la gente está ahí nada más tomando fotos. Poco a poco creo que trataremos de elevar la cultura visual. Aquí, en la escuela [de la Fundación Pedro Meyer], estamos enseñando a través de talleres, de cursos presenciales y de cursos en línea. Mucha gente está aprendiendo así.

ACLS: Vamos a regresar un poco más otra vez, a lo que se sucedió antes de todo eso. Quería que me contara un poco sobre el proceso del proyecto *Truths & fictions*, que fue un marco en todo ese proceso de la digitalización de la fotografía.

PM: Sí, claro.

ACLS: En ese trabajo, usted de algún modo se ha convertido en un montador, en el sentido dado por los artistas de los fotomontajes de las vanguardias del siglo XX, más que en un

‘tomador de fotografías’. Usted se transforma, ahí, en un fotógrafo que no fotografiaba, sino que busca las imágenes viejas, hechas hace algunos años, y las reconstruye, las resignifica. ¿Cómo se dio la realización de ese proceso? ¿Usted intentó ser fiel al fotógrafo que usted era cuando hizo esas imágenes (quizás basándole en algún diario de campo o en apuntes que usted hizo durante los años de captura de las imágenes) o usted dejó de lado ese intento y actualizó las fotografías de acuerdo a las cuestiones fotográficas, poéticas y socioculturales que eran más importantes para usted en el momento del montaje?

PM: No sé si hay como hablar en una relación de fidelidad. ¿Cuánto tiempo ya llevas aquí en México?

ACLS: Seis meses.

PM: Cuando tú llegaste a México y hoy, ¿tienes las mismas ideas de México?

ACLS: Seguro que no.

PM: Entonces, ¿qué pasó contigo? ¿Eres hoy infiel con quién eras hace seis meses? Con la palabra ‘fidelidad’, a que te refieres, parece que nos es bueno cambiar, ¿entiendes? La carga que se tiene con esa palabra es de algo malo. La palabra no es muy afortunada.

ACLS: Entonces vamos a cambiar la palabra. No hablemos de fidelidad, más de enfoque.

PM: Ah, ok, eso creo que depende de cada foto. No hay una fórmula. Lo que puedo decir es que lo menos que hay en mi trabajo es una fórmula. Todo depende de lo que quiero decir. Inclusive, porque hay fotos que yo ya había transformado y con el paso del tiempo la vuelvo a transformar.

ACLS: Al hacer todas esas transformaciones, una o muchas veces, usted defiende que hace grandes ficciones documentales que nos permiten ver al mundo de nuevas maneras. ¿Qué nuevas maneras son esas que usted propone en ese proyecto?

PM: Cuando la fotografía era analógica, la pregunta era: ¿lo que quiero decir con eso que está aquí y nada más? En la era digital es: ¿qué quiero decir de eso y que me recuerda de otra cosa? ¿Qué otras cosas puedo unir y juntar aquí para representar? Eso me amplía el horizonte. En algún momento yo puse al Facebook: yo ya no tomo fotos con mi cámara, sino con mi memoria. Es un poco eso. El rayo de mi acción se amplió para incluir toda mi memoria, todas mis experiencias, todos mis intereses, todo al respecto de eso que puedo traer al encuentro de la imagen.

ACLS: ¿Y qué usted trae en *Truths & fictions*?

PM: Las fotos de México son más lúdicas. Eso es algo mío, de como veo las cosas. Y me parecía que en términos de edición también funcionaba mejor así, por comparación con las de Estados Unidos, más directas. Hice muchas fotos después, de Estados Unidos, que no son así, porque mi percepción también cambia. Tú conoces mi base de datos, ¿no? Otro día, un curador me dijo que de todo que había hoy lo que veía de nuevo en la fotografía era esa base de datos, porque eso de poder ver medio millones de imágenes, de poder asistir a todo que yo fotografié en toda mi vida es totalmente nuevo. No hay ningún fotógrafo que haya hecho algo ni siquiera parecido. Allí están mis fotos buenas, medianas, malas, de todos los momentos, y ya no puedes ver todas mis fotos basada en una sola concepción. Ya no es más el concepto de documental, de una sola realidad de México o de los Estados Unidos, por ejemplo. Ahí puedes ver a todas. Eso replantea todo. Mira este libro [Meyer entrega una prova de um livro seu, ainda em fase de desenvolvimento, com fotos da Cidade do México]. Está hecho de una forma muy diferente, todo está muy diferente de lo que yo he hecho en *Truths & fictions*.

ACLS: En un análisis muy superficial, ya que es la primera vez que lo veo, parece que en ese libro también hay un México puesto en términos del surrealismo, del realismo maravilloso.

PM: Eso es lo documental. México es muy surreal, por eso te lo digo de broma que eso es lo documental. Es que el término 'documental' es algo que hay que ser reconsiderado. El problema no está en las fotos, pero en el modo que se piensa el término que se usa para denominarlas, como ya te dije. La fotografía documental también es una interpretación y mi interpretación es que México es un país surreal.

ACLS: Otra cosa que veo en ese libro que también percibo en *Truths & fictions* es una naturaleza enigmática, o sea, las fotos parecen que quieren poner una duda o proponer una especulación al espectador.

PM: Yo siempre he pensado que la fotografía que funciona es la fotografía que no te da respuesta, solo preguntas. Que te quedes con la duda de lo que es, de cómo lo es, eso y aquello, me parece que es una [...] Es la interpretación que me gusta. Que la foto ya sea una respuesta, me parece algo aburrido, porque así se termina la fotografía. Si te dejas con algo enigmático, esa fotografía sigue funcionando mucho tiempo en ti. Y si todas las veces que la ves encuentras algo de nuevo, fantástico. Una fotografía que tiene solamente respuesta ya se acabó, ya la vi, ya la entendí, no necesito verla otra vez. No dar respuestas es lo que hace que la fotografía tenga la posibilidad de enriquecer una experiencia. Además, así, cada quien que ve una foto mía trae también su bagaje a esa foto. Si la dejas enigmática, lo que a ti te resulta interesante en mi foto también tiene que ver con tu sensibilidad, con tu cultura, con tu género, con tu edad, con todo lo que eres.

----- A entrevista é interrompida por Pedro Meyer, que sai para atender o telefone -----

PM: Seguimos.

ACLS: Usted estaba hablando de la naturaleza enigmática de las fotografías de *Truths & fictions*.

PM: Sí, es eso. Eso es lo que más me gusta en una foto. Entonces, de alguna manera creo que sí, que busco eso en mis fotos.

ACLS: ¿Y usted cree que lo logró en ese libro? Yo digo: ¿cuál es su visión, hoy, respecto a este libro? ¿Es un libro con el que usted se siente satisfecho hasta hoy, que usted cree ser representativo de su carrera?

PM: Mira, todos los libros son el producto de un momento en donde interviene la casa editorial, el editor, la tecnología. Ni siquiera puedo te platicar todos los problemas

tecnológicos que aparecieron en ese libro, tú no lo podrías creer. Con el libro *Herejías*, que es mucho más complicado, no tuve ni diez por ciento de problemas al respeto que fue con ese otro. Aquello fue una pesadilla tecnológica. Era el inicio de toda la era digital. La casa editorial quería que yo les entregara todas las transparencias. Y les dice: ‘no sean tontos, ¿para qué quieren las transparencias?’ ‘Para que las digitalicemos’. ‘Exactamente’. Fueron seis meses de discusiones para convencerlos a darles ya en archivos digitales. No podían entender que yo estaba proponiendo que saltásemos la fase de la transparencia y llegásemos ya a los archivos digitales, que ya estaban hechos. Luego, los entregué los archivos para que los metieran en la imprenta. En Estados Unidos, donde yo estaba entonces, hicimos las pruebas, los ajustes etc. Después, ellos me enviaron las pruebas que imprimieron en Italia. Si lo hubiera metido un borracho de la cantina, él las había hecho mejor. Y dije: ‘no puede ser’. Bueno, nos tardamos cuatro meses para descubrir que en Italia, donde estaban lo imprimiendo, usaban la tecnología de las pruebas al revés. Los archivos que estábamos haciendo estaban todos como los usan en Estados Unidos, en positivo; en Italia era negativo. Teníamos que buscar el material sensible para hacer las pruebas en negativo en Estados Unidos, que ni siquiera había allá. Estoy hablando de una época en que todo eso no [...] Hoy nada de eso es un problema. Yo lo hice todo en línea, pero en una época en que no había lo que hay hoy en día. Conexiones de alta velocidad eran por teléfono, de 32k. Mandar un archivo de eso era toda la noche. Eso fue [...] Algo que hoy en día resolveríamos en ocho días nos tardamos mínimo seis meses. Pero para mí era importante que se hiciera todo digital. Es el primero libro que el editorial Aperture hace todo en digital.

ACLS: Al fin, después de todo eso, ¿usted quedó satisfecho con el resultado?

PM: Sí, el libro quedó bien. Pero era una cosa distinta. El libro *The Americans*, de Robert Frank, a principio se vendió quinientos ejemplares o algo así. De ese mi libro tampoco creo que se vendió mucho. La gente sí tardó mucho en aprehenderlo. Pero, sí, a mí me gustó. Y fue un parte aguas para mi trabajo.

Apêndice 3: entrevista com Pedro Meyer (tradução)

Ana Carolina Lima Santos: Gostaria de começar esta entrevista com alguma perguntas mais gerais e, em seguida, seguir com outras mais específicas sobre o livro *Truths & fictions*. Assim, começando desde o princípio, gostaria que você me falasse um pouco sobre como foi seu processo transcultural, quando você chegou ao México.

Pedro Meyer: Eu tinha três anos. Você pode imaginar que me lembro disso tanto quanto qualquer criança se lembra de sua infância. Mas sei que nunca senti que estava em “outro lugar”, digamos. Sempre me senti mexicano, claro.

ACSL: Ainda que sempre tenha se sentido mexicano, você já pensou se (ou como) os deslocamentos culturais e geográficos dos seus pais influenciaram o seu trabalho fotográfico?

PM: Sim, mas por outro motivo. A influência não é tanto pelo aspecto geográfico. Isso poderia ter sido se eu fosse mais velho, mas, assim de novinho, do geográfico, creio que não há influência. Do aspecto cultural, de família, certamente que, sim, há influência. A educação da família teve um peso muito grande. Os valores de meus pais, seus interesses, suas preocupações, tudo isso exerceu uma influência muito grande em mim desde criança.

ACLS: E como você acha que essa questão da influência da educação de seus pais se manifestou em seu trabalho?

PM: Bom, veja só, durante a Segunda Guerra Mundial, que foi o período em que chegamos ao México, também vieram muitos imigrantes de toda a Europa, muitos deles intelectuais, escritores e jornalistas. E havia um interesse comum na luta antifascista, que os faziam se reunir na casa de meus pais. Era um pessoal muito político. Por exemplo, o pai do jornalismo moderno no mundo é um senhor que se chama Egon Erwin Kisch. Ele estava todo o tempo na casa dos meus pais. Ele escreveu vários livros nesse período. Estava Hans Fredrik, o primeiro deputado comunista do Reich alemão. Estava André Simón [...], enfim, havia muitos intelectuais famosos. Todos eles se reuniam na casa dos meus pais, todo o tempo. Os quartos eram cheios de fumaça de cigarro. Disso, sim, me lembro claramente. Não só isso. Por

exemplo, também o rigor e a disciplina, própria da cultura alemã e que é muito diferente aqui, foi parte da educação que recebi de meus pais. O senso de humor, o senso de ironia, o senso político das coisas, enfim, creio que tudo isso foi decisivo para o meu crescimento, para o meu interesse em relação às artes e, assim, posteriormente, para o meu trabalho.

ACLS: Ainda pensando nesses momentos de sua juventude e do interesse político que você diz ter herdado de seus pais, você teve um envolvimento muito forte no movimento estudantil de 1968. Como se deu sua aproximação a ele?

PM: Bom, foi uma mudança política muito importante no México. A repressão era enorme, então estávamos todos consternados com o que estava acontecendo. Desde antes eu tinha preocupações política, pelo que te disse, mas esse foi um elemento a mais.

ACLS: Certamente não foi somente nesse momento que você teve um envolvimento político, no sentido mais amplo da palavra. Pelo menos desde o nascimento do Consejo Mexicano de Fotografía e do I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, você é considerando um líder entre os fotógrafos não só mexicanos, mas latinoamericanos. Eu gostaria que você me contasse um pouco mais sobre esse outro lado de Pedro Meyer, não o Meyer fotógrafo, mas o Meyer de liderança no campo fotográfico.

PM: Eu nunca me propus a ser líder de nada.

ACLS: Mas acabou sendo, não foi?

PM: Por isso, não foi um objetivo que planejei. Foi uma consequência casual do meu trabalho. O que aconteceu foi que me parecia que os centros de poder, como Nova Iorque ou a 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. Então, quando me dei conta disso, pensei que era indispensável fazer algo a respeito disso. Foi quando pensei que deveria me reunir com os colegas da América Latina para fazer um colóquio latinoamericano. Eu passei vários anos nisso, porque não havia, ninguém, ninguém, ninguém que pudesse me dizer ‘veja, aqui está uma lista dos fotógrafos da América Latina, escreva-os’. Nem mesmo no

México sabíamos todos os fotógrafos que existiam. Seria normal se não soubéssemos de quem estava no Chile, mas, mesmo no México, não sabíamos. Então me propus [...] E você tem que pensar que isso não era na era do Skype. Hoje nada disso é problema. Aqui era escrever à máquina a cartinha, pôr no correio, esperar muitas semanas. E eu escrevia ‘olha, eu sei de você porque me disse fulano de tal. E quero saber se você pode me indicar outros três ou quatro fotógrafos, seus dados, seus endereços, porque queremos organizar um encontro de fotografia e nem mesmo sabemos a quem convidar’. Assim escrevíamos a cartinha, a colocávamos no correio e um mês depois chegava a resposta. Passei quase três anos nisso, escrevendo uma por uma, uma por uma, com um recomendado outro e outro e outro e outro e outro. Então, todo o processo era lentíssimo. Eu nunca me atrevi a fazer uma carta-padrão, porque era impessoal. Então, escrevia as cartas uma por uma, todas pessoais. E escrevia ao outro dizendo quem havia me indicado ele. E assim montei um diretório de pessoas que [...] Foi a primeira vez que soubemos quem era quem na América Latina. A primeira vez. Ninguém sabia até esse momento. Absolutamente ninguém, em lugar nenhum.

ACLS: Quem eram as outras pessoas que estavam envolvidas nesse processo?

PM: Isso das cartas, eu fazia só. Logo convidei outros fotógrafos, vários deles já falecidos, para discutir a possibilidade de fazermos atividades juntos. Então, como sempre acontece, eu ouvi muito ‘não, por isso’, ‘não, por isso’, ‘não, por isso’ e às vezes ouvi ‘sim, vamos ver como fazemos’. Aos poucos fui ajeitando tudo que estava pendente e assim fomos em frente.

ACLS: Antes de conseguir realizar esse agrupamento de fotógrafos, você viajou a Nova Iorque, Paris e Milão para se especializar em fotografia...

PM: Não, veja só, quando eu fui a Nova Iorque, alguém me disse que eu poderia levar meu portfólio ao Museu de Arte Moderna. E eu pensei ‘vou levar e ver o que eles me dizem’. Levei meu portfólio e o deixei lá com a promessa de que iam olhá-lo e que eu poderia pegá-lo na quarta-feira. E aí? Nada. Depois fiquei me perguntando: ‘em primeiro lugar, porque eu tenho que vir a Nova Iorque para perguntar aos gringos sobre isso?’ Essa situação me pareceu autenticamente desastrosa. E eu disse ‘não, vamos fazer que os fotógrafos mexicanos não tenham que passar essa humilhação de trazer isso até aqui e nem sequer serem recebidos’.

Mas como? Em seguida viajei a [...] Não, foi ainda em Nova Iorque, que o diretor do ICP [International Center of Photography], Cornell Capa, me perguntou o que havia na América Latina. Ele não sabia e eu também não sabia. E lhe disse: ‘não posso responder agora, mas logo te responderei’. A mesma pergunta me fizeram na França, em todos os lugares. E quando voltei ao México, porque pensei que era uma falta de conhecimento meu, perguntei a um outro amigo e nada, a outro e nada, a outro e nada. Se ninguém sabia aqui, quem saberia? E ninguém conhecia mais que meia dúzia de fotógrafos, como células. Essa me pareceu ser uma situação muito inadequada, porque, ainda que não soubesse quem eram os fotógrafos, eu não podia imaginar um continente em que não havia nenhum. Simplesmente por lógica não poderia ser assim. O que faltavam eram os nomes e, depois, as obras. A consequência disso [...] É que foi muito interessante: existia uma coleção de livros de fotografia de *Time-Life*, era um anuário. Era o máximo. Estupendamente bem impresso. Para saber de fotografia e para saber o que estava acontecendo, era por meio desses livros. Era realmente [...] Porque também havia muitos poucos livros de fotografia. Muitos poucos. Livros feitos no México, certamente, nenhum. Bom, qual foi a minha surpresa? Em 1979, creio, por aí tenho esse anuário, vem as exposições mais importantes do mundo desse ano: uma exposição do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e a que eu organizei, no Museo de Arte Moderno aqui da Cidade do México, de fotografia latinoamericana. Que ascensão tão rápida foi essa? Em um ano estávamos em igualdade com o Museu de Arte de Nova Iorque, que nem sequer teve o trabalho e abrir a boca para dizer ‘essa boca é minha’. Isso foi muito importante. E mudou tudo, porque a partir daí todo mundo queria ter informações sobre a gente, sobre isso ou aquilo. Em seguida, coisas interessantes começaram a acontecer, como quando vinham curadores dos Estados Unidos, íamos percorrer museus e eles viam as fotos de Cuba para dizer ‘ah, como estão mal impressas’. E eu lhes dizia: ‘sejam um pouco mais modestos em exibir suas ignorâncias’. Todas as fotos que saíram de Cuba foi porque eu levei uma caixinha de papel fotográfico e a primeira cópia que saía era a que eles tinham que me dar, porque não havia mais papel. Então, do que eles estavam falando? E, claro, quando eles sabiam como era tudo isso, imediatamente eles mudavam seus tons. Antes, eles pensavam que era como se estivessem no Arizona, onde podiam dizer ‘quero uma caixa disso e daquilo’. Se você não conhece, é preciso ter modéstia para aprender.

ACLS: Além da importância desse agrupamento para conhecer a própria produção, ele também foi importante para uma tomada de consciência acerca da identidade latinoamericana.

PM: Isso era parte de toda a dinâmica. E foi um divisor de águas da história da fotografia do continente, a tomada de consciência disso. Também porque era um momento muito político, tudo estava muito [...] O ambiente mesmo estava muito politizado. No I Colóquio Latinoamericano de Fotografía, criticaram terrivelmente a Cornell Capa. Quando começaram as críticas, pessoas como Gisèle Freund começaram a dizer ‘foi você que...’ e o acusou sobre coisas que ele fez na Europa, de se ocultar sobre fatos políticos, de se esconder e, assim, afetar muita gente. Bom, você não sabe, o puseram [...] Eu que tinha convidado Cornell, então ele me dizia ‘Como? Isso foi uma emboscada?’ E eu lhe dizia ‘você acredita que eu sabia que iam fazer isso? Eu que sei da sua história, de tudo que todo mundo lhe reivindica. E você não se defendeu nada bem. Eu também não ia censurar os que queriam falar isso’.

ACLS: Mas como você via toda essa situação, naquele momento?

PM: O que eu pensava? Pois que aconteça o que acontecer. Todos éramos adultos. Não era minha responsabilidade, ou seja [...] Se a todos os lados lhe caíam em cima [...] A ele e a uma fotógrafa argentina. Não me lembro seu nome. Agora ela é diretora de um museu. Mas nessa época disseram que era representante da ditadura e que não se atrevia a dizer as coisas como eram. Foi duríssimo. Era uma época de reivindicações muito fortes, sobre o que acontecia na América Latina, sobretudo. A mim, parecia importante fazê-las. E me parecia, no final das contas, que as reivindicações eram justas. Nenhuma das reivindicações partiam de argumentações falsas.

ACLS: E o que você acha que tudo isso trouxe para a fotografia? Quero dizer, como essa tomada de consciência política, esses debates e essas brigas que começaram aí se refletiram na produção fotográfica?

PM: Veja só, nesse momento a fotografia documental tinha um lugar de destaque. Alguns, que hoje são muito meus amigos e que na época não eram partidários da fotografia documental, começaram a me acusar de haver influenciado para que a fotografia documental

[...] E eu lhes dizia: ‘não sejam bobos, como eu vou inventar tudo isso?’ Era a época, o clima da época. O que se discutia em todos esses lugares era também o que se fotografava porque era o que se vivia, essa coisa politizada. A fotografia artística, entre aspas, era pouca e ruim. Simples assim.

ACLS: E se a fotografia artísticas era assim, ruim, quem eram os fotógrafos de qualidade, no âmbito do documental, que estavam trabalhando nessa época?

PM: Sabe, é melhor que você não me pergunte nomes, porque sou péssimo com nomes. Poderia parecer que não me lembro deles, mas, não, o que não lembro são os nomes. Mas, sim, havia muitos. Hoje temos uma das coleções mais importantes da fotografia latinoamericana, graças a eles. Aos que faziam documental.

ACLS: E algum deles influenciou o seu trabalho?

PM: O meu trabalho? Não.

ACLS: Nenhum? Então, que fotógrafos você poderia dizer que influenciaram seu trabalho?

PM: Ah, isso, sim, posso lhe dizer. Por exemplo, Bill Brandt, André Kertész, [William] Klein e outros mais.

ACLS: O que do seu trabalho você acredita aproximar-se desses fotógrafos?

PM: A composição e o tratamento da imagem. Os temas, não. Esses sempre foram muito próprios. Das circunstâncias que [...]

ACLS: Dos temas você estava mais próximos de outros fotógrafos latinos, não era?

PM: A princípio, eu não lhes conhecia. Depois, eu já tinha meu próprio trabalho, então [...] A verdade é que não.

ACLS: Pensando agora nisso, nos temas nos quais você centrava seu trabalho e no seu trabalho propriamente dito, sua obra foi motivada por uma intenção de representar a realidade. Você crê que a fotografia pode representar a realidade?

PM: Eu acredito que nenhuma fotografia pode representar a realidade. Isso é um absurdo. O máximo que a fotografia pode é representar uma interpretação da realidade, não a realidade. A realidade é uma coisa, a fotografia é outra. Então, tudo é muito subjetivo, é o que eu opino sobre o que me interessa, nada mais.

ACLS: Eu lhe pergunto isso porque, no princípio, seu trabalho era marcado por uma proposta de compromisso. Você disse uma vez que sua fotografia estava comprometida com as lutas desses povos, dos latinos, especialmente dos mais pobres...

PM: Vou responder a você o mesmo que respondi outras vezes quando me fizeram essa pergunta. Nunca acreditei que minha fotografia ia mudar nada. Nada, em parte nenhum. Exceto em mim. A única pessoa a quem minhas fotos poderiam influenciar era a mim. Nunca tive pretensões mais ambiciosas, porque sabia que a fotografia era um veículo muito pobre para mudar as coisas e que, geralmente quando ocorreu algo assim, foi porque alguém teve interesse nisso, outros meios e outras situações políticas para usar esse ou aquele meio para [...] Eu nunca encontrei prova alguma de que a fotografia mudava o curso da história de nada. O curso da história em algum momento dado tomou alguma fotografia para esses fins, mas que já tinha a ver com outras situações. Não era nada 'veja essa foto'. Isso não. Assim não funciona.

ACLS: Então, como você crê que seu trabalho lhe modificou, já que você disse que só a você ela poderia modificar?

PM: Igual a como se dá com qualquer pessoa: ao conhecer o mundo, ao tomar consciência do mundo que me rodeava. Até hoje há quem tome algum tema e [...] 'Isso está acontecendo no México? Hoje? Assim?' A gente costuma ter algo assim, algo tapando os olhos, como um cavalo. As pessoas estão instaladas na comodidade de suas casas e não querem saber de nada que acontece ao seu redor que possa lhes perturbar ou que possa mudar de qualquer maneira o

que estão fazendo. Esse nunca foi o meu caso. Eu sempre quis saber o que acontecia, isso e aquilo, me solidarizando com esses tipos de situação.

ACLS: Na década de 1990, você começou a trabalhar com as tecnologias digitais, isso também foi uma ferramenta na sua busca de conhecimento e para lhe dar mais liberdade nesse sentido de ser solidário com o que percebia aí, ou seja, para ver e representar o mundo?

PM: Eu sou uma pessoa muito pragmática. No momento em que eu vi que existiam ferramentas que me permitiam fazer as coisas de forma mais rápida, mais simples e mais barata, eu quis isso para mim. Quem está brigando [...] Hoje em dia ou mesmo no princípio, se você vê algo no computador, você pode fazer uma prova assim, assim ou assim. No quarto escuro, era ao menos um dia para cada coisa. Eu não gostava de trabalhar no quarto escuro. Era cansativo, desgastante, contaminante, mas não havia alternativa, então eu estava limitado àquelas possibilidades. No momento em que vi que havia uma tecnologia que apontava em outra direção, eu disse: ‘isso é para mim’. E o mesmo para publicar, para fazer tudo. Por isso me dediquei por oito anos a isso, nos Estados Unidos.

ACLS: Você já estava lá nos Estados Unidos para fotografar, não foi?

PM: Sim, me deram uma bolsa para ir fotografar os Estados Unidos, uma bolsa Guggenheim. Minha argumentação para obtê-la foi muito simples: os fotógrafos de lá têm vindo até aqui ao México nos fotografar até debaixo das pedras, sempre, mas nunca houve um fotógrafo mexicano que lhes tenha devolvido o favor. Assim pus: ‘que lhes tenha devolvido o favor’. Me deram a oportunidade. Vamos. Fui aos Estados Unidos e comecei a tomar fotos e fotos e fotos. Quando alguém me perguntava o que eu estava fazendo, eu dizia que estava fotografando os Estados Unidos. Nem sequer haviam visto o que eu estava fazendo e já me citavam a Robert Frank, de *The Americans*. Aí eu tinha um problema. Nem sequer viam [...] ‘Ah, como Robert Frank’. Eu disse ‘não, eu estou enfrentando uma lenda, um mito, não importa o que eu faça já estou perdido, assim não será possível’. Nesse momento, com o avanço do digital, pensei em enveredar por esse caminho, porque se eu fosse por aí, meu discurso seria outro, já não havia mais como compará-lo ao de Robert Frank. Tudo bem que me critiquem, mas que me critiquem por mim, não por comparação a um mito. É totalmente

absurdo. Assim fui pelo digital. Eu tinha uma ideia de que ia aos Estados Unidos, trabalharia duas ou três semanas, voltaria, logo iria lá de novo e assim seguiria. Fui e fiquei uma semana a mais, e uma mais e uma mais, logo já eram seis meses e assim fiquei em Los Angeles por oito anos. Sete ou oito anos. Quando passaram esses anos, o visto que haviam me concedido por meio da universidade, para fazer o trabalho e a exposição, terminou. Para ficar mais tempo, teria que tirar os papéis de visto permanente, o *green card*, como eles chamam. Refleti se queria ficar lá definitivamente e pensei que não, então voltei de vez. Não me interessava viver nos Estados Unidos. Quando voltei aqui comecei a ensinar a tecnologia digital a muitos dos meus colegas, a dar oficinas e cursos. Como também não era minha intenção virar professor ou abrir uma escola [...] Hoje, sim, tenho uma escola, mas não sou eu que estou lá dando os cursos, estou apenas contribuindo para que eles aconteçam.

ACLS: Mas nesse momento que você voltou dos Estados Unidos, essas oficinas que você oferecia eram mais de cunho técnico?

PM: Eram só de técnica. De relance, ensinava um pouco sobre os meus critérios

ACLS: E o que você falava sobre a liberdade criativa que essas ferramentas digitais lhe oferecia?

PM: De imediato acabou isso de que tudo tinha que ocorrer antes do clique fotográfico. Hoje ocorrem coisas antes e depois do clique. Isso muda tudo. Completamente. Tudo. Hoje eu posso criar imagens que estão em minha cabeça que não têm nada a ver com o que estava diante da câmera. E é o que sempre disse: por que só um poeta, um escritor ou um roteirista de cinema, enfim, todos os demais podem recriar momentos de sua fantasia e o fotógrafo não? É um absurdo. Acredito que, hoje em dia, todos podemos recriar o que nos dê vontade. Nos primeiros dez anos, quando fundei o ZoneZero, as discussões sobre isso eram eternas. ‘Não, é que com a câmera...’, ‘não, é que com o computador...’ Toda a discussão sobre a câmera e o computador. Há exemplos muito interessantes, não é? Fotos que foram tomadas com grandes angulares e nas quais os muros estavam todos torcidos, isso lhes interessava. Então eu perguntava: ‘agora, me diga, qual é mais realidade, a que fiz no computador ou essa outra?’ Claro, as pessoas já haviam se acostumado com a grande angular e não a criticavam como

uma distorção. A questão é que, no fundo, o digital já [...] Eu fui a Argentina dar uma palestra e metade das pessoas saiu quando eu disse que o filme fotográfico já estava morto. Literalmente, metade das pessoas saiu, se enraivou, pensou que eu era um charlatão que estava ali falando do digital como se fosse uma maravilha que eu tinha inventado. Acho que foram cinco anos depois disso que a Kodak anunciou que ia deixar de fabricar filme. Foi um caminho bastante solitário, enfrentar a oposição de todo mundo, porque realmente era a oposição de todo mundo.

ACLS: E a oposição que você enfrentou não foi somente de como você fazia, mas também do que você fazia. Sei que você defende que seu trabalho segue no âmbito do fotodocumentário porque continua preocupado com a questão da interpretação da realidade, assim como já fazia com o filme, mas até que ponto você percebe que seu trabalho com o digital é uma afronta a algumas noções historicamente importantes para o fotodocumentário clássico e moderno, como, por exemplo, com o desprendimento de uma noção de ‘pureza factual’?

PM: Desculpe, mas não sei se entendo exatamente qual é o seu ponto.

ACLS: Eu quero saber se você acredita que há alguma diferença entre o trabalho que se faz com a câmera e o que se faz ao cortar e colar no computador, quando recria a realidade, por exemplo, como você fez naquela imagem *Mexican Migrant Workers*.

PM: O que quer dizer o termo ‘fotografia documental’? Vamos começar por aí.

----- A entrevista é interrompida por Pedro Meyer, que sai para atender o telefone -----

PM: Bom, acho que eu estava na definição de documental. Se pensarmos que a fotografia não pode representar a realidade, que ela é apenas uma interpretação da realidade, finalmente, com o que você está representando? Com sua cabeça. As ideias que você tem na sua cabeça são que te levam, por uma quantidade X de motivos, em um sentido ou em outro. O que você escolhe, o que você dá prioridade, o que seja. Como eu menciono no livro, vejo isso daqui e o relaciono com aquela outra coisa; a diferença é que hoje posso representar isso. Mas isso estava igualmente presente nas fotografias que fazíamos com filme, em que via isso e isso me

levava àquilo. Não há nenhuma diferença, no fundo, desde que entendamos a fotografia como uma projeção das interpretações subjetivas do indivíduo. A demonstração disso é tão fácil. Se você puser cinco fotografos frente a uma determinada situação e lhes disser ‘tome fotos dela’, todos tomam coisas diferentes. Então, qual é a realidade se as cinco são distintas? Se fosse a realidade, todos teriam que tirar exatamente o mesmo. Mas não, já muda se o fotógrafo toma com uma lente ou [...] São todas as variações técnicas. Já muda tudo. Então, você pode imaginar que realmente a noção da fotografia de testemunho da realidade não tem nada a ver com a fotografia em si mesma. Isso já está superado. Agora entramos em uma etapa em que a subjetividade tem mais possibilidades de representar-se. É o que eu dizia, que se parece ao poeta, ao escritor, ao cineasta e a todos os outros.

ACLS: Há, assim, em seu trabalho, não apenas uma defesa do seu caráter documental, mas também uma intenção de fazer uma provocação reflexiva, no sentido de possibilitar uma reflexão acerca do que é o documental.

PM: Claro. O conceito do documental se modificou junto com tudo isso. Eu peço à maioria dos que defendem essa fotografia documental para que me dêem um exemplo perfeito de fotografia documental. Nove em cada dez vezes eles me falam de uma foto em preto e branco de alguém e me dá vontade de rir, porque, até onde eu sei, e já olhei por todos os lados, a realidade não é em preto e branco. Já aí, não há mais o que discutir. Mas eles não se põem a fazer essa reflexão. Aí está uma foto de Cartier-Bresson [aponta para uma fotografia disposta na parede: *Henri Matisse*, de 1944]. Isso é documental? Sim. Mas isso não é uma interpretação? Ele se pôs de tal maneira para que os passarinhos ficassem aqui e isso e aquilo e [...] Não sabemos o que se passava à direita, nem à esquerda, nem atrás de Cartier-Bresson, nem nada. É um enquadramento em preto e branco, dele, subjetivo. O que tem de documental no sentido que se pretende estabelecer? Nada. Eu vejo essa foto e a fruío muito mais pensando que não é documental. Esse era o argumento que eu dava: não sejam tontos, à medida que vocês querem que isso seja o produto do disparo de um botão, eu desapareço como fotógrafo. Ao contrário, o que eu digo faz com que se veja Cartier-Bresson nessa foto como um autor, não simplesmente como aquele que apertou o botão. Se fosse assim [...] Nem mesmo a fotografia científica tem esse caráter totalmente documental, porque depende do espectro, de uma série de concessões e ajustes para ver se a temperatura de cores era uma ou outra. Hoje

podemos ver no computador uma mesma foto [...] Eu tirei uma foto sua agora, em cores. Mas a passo para o computador e tenho cento e vinte opções de filme. Passo de um filme a outro e ela vai mudando. E se a coloco em preto e branco, muda. Antes, quem tinha cento e vinte rolos distintos para tirar uma fotografia com uma câmera, outra com outra e outra com outra? Ninguém tinha consciência disso, de que a foto estava feita de acordo com o filme que tinha sido utilizado. Isso muda radicalmente a foto. Então, como alguém se atreve a dizer que isso é a realidade? Cento e vinte versões de como você estava agora aí? Não pode ser.

ACLS: E você não acha que isso depende não apenas da técnica, mas do olhar?

PM: Aí é onde estão as minhas preferências, que são as que determinam a foto. Eu fotografo você e quero dar preferência a algo, a isso ou a aquilo, ao que queira. No final, a foto que fiz é tudo menos documental, é uma interpretação de sua pessoa, desse momento, de algo que eu quis dizer.

ACLS: Agora já há uma geração mais consciente disso, não é? Entre esses fotógrafos que começaram a fotografar com essa consciência, há algum que você vê em destaque? Ou que de alguma forma te influenciou nesse caminho?

PM: Outra vez me pergunta por nomes?

ACLS: Mas de suas influências, isso é mais fácil.

PM: Me lembro de alguns, mas não quero ser injusto com aqueles dos quais não me lembro. A fotografia hoje está mais interessante do que era antes. Isso, sim, posso lhe assegurar.

ACLS: Por que?

PM: Porque você pode fazer o que quiser. E, além disso, veja só, a fotografia era o patinho feio da cultura, sempre vivíamos aí apenas tolerados de alguma maneira. Hoje em dia, a fotografia se converteu na vanguarda da cultura. Se você for ver, o número de fotografias que são publicadas na internet em uma semana é maior do que a totalidade de fotos tomadas nos

cento e setenta primeiros anos da história da fotografia. Por que? De repente todo mundo aprendeu a usar uma câmera? Não, foram as câmeras que aprenderam a fazer tudo o que você não sabe fazer. Assim todo mundo tira foto e as frui. Todo mundo publica na internet fotos que são entedidas e lidas por um grupo muito restrito de amigos. ‘Ah, veja isso, aqui está...’, dizem. Umas fotos suas com seus amigos no Brasil, as entendem seus amigos de Brasil. Alguém do Japão vê essas fotos e não lhes dizem nada. Assim como houve um momento na história dos livros, quando a prensa móvel apareceu [...] Até que apareçam os livros, não havia motivo para aprender ler. Os que sabiam ler eram os sacerdotes, os monges, esses ou aqueles. Era um grupo muito reduzido. Quando eu comecei a fotografar, se você conseguia fazer com que saíssem as fotos ou a maioria das fotos de um rolo, isso já lhe fazia um fotógrafo profissional. Muito pouca gente sabia tirar fotos e as câmeras sozinhas não faziam nada. Isso só começou a mudar quando a Kodak ofereceu: ‘tira as fotos e nos manda a câmera’. Isso aumentou o uso da fotografia, ela se desenvolveu. Então, as pessoas começaram a aprender. Hoje ainda há um grande analfabetismo visual, uma falta de cultura visual tremenda, também porque as pessoas estão apenas tirando fotos. Pouco a pouco tentamos elevar a cultura visual. Aqui, na escola [da Fundación Pedro Meyer], estamos ensinando através de oficinas, cursos presenciais e cursos *online*. Muita gente está aprendendo assim.

ACLS: Vamos voltar um pouco mais outra vez, ao que aconteceu antes de tudo isso. Queria que você me contasse um pouco sobre o processo do projeto *Truths & fictions*, que foi um marco em todo esse proceso de digitalização da fotografia.

PM: Sim, claro.

ACLS: Nesse trabalho, você de algum modo se converteu em um montador, no sentido dado pelos artistas das fotomontagens das vanguardas do século XX, mais do que um ‘tomador de fotografias’. Você se transforma, aí, em um fotógrafo que não fotografa, mas que busca em imagens antigas, feitas anos antes, e as reconstrói, as resignifica. Como se deu a realização desse processo? Nele, você tentou ser fiel ao fotógrafo que você era quando fez essas imagens (talvez se baseando em algum diário de campo ou em apontes que fez durante os anos de captura das imagens) ou você deixou de lado essa intenção e atualizou as fotografias de

acordo com as questões fotográficas, poéticas e socioculturais que eram mais importantes para você no momento da montagem?

PM: Não sei se há como falar em uma relação de fidelidade. Há quanto tempo você está no México?

ACLS: Seis meses.

PM: Quando você chegou ao México e hoje, suas ideias sobre o México são as mesmas?

ACLS: Certamente, não.

PM: Então, o que aconteceu com você? Você é hoje infiel a quem era seis meses antes? Com a palavra ‘fidelidade’, que você usa, parece que não é bom mudar, entende? A carga dessa palavra é de algo ruim. A palavra não é muito feliz.

ACLS: Então vamos mudar a palavra. Não falemos fidelidade, mas de enfoque.

PM: Ah, ok, isso acho que depende de cada foto. Não há uma fórmula. Posso te dizer que o que menos existe no meu trabalho é fórmula. Tudo depende do que quero dizer. Inclusive porque há fotos que eu já havia transformado e que com o passar do tempo a transformo outra vez.

ACLS: Ao fazer todas essas transformações, uma ou muitas vezes, você defende que compõe ficções documentais que nos permitem ver o mundo de novas maneiras. Que novas maneiras você propõe nesse projeto?

PM: Quando a fotografia era analógica, a pergunta era: o que quero dizer com isso que está aqui e nada mais? Na era digital é: o que eu quero dizer disso e que me lembra de outra coisa? Que outras coisas posso unir e juntar aqui para representar? Isso amplia meu horizonte. Em algum momento, pus no Facebook: eu já não tomo fotos com minha câmera, mas com a minha memória. É um pouco isso. O raio da minha ação se ampliou para incluir toda minha

memória, toda minha experiência, todos os meus interesses, tudo a respeito do assunto que eu posso trazer ao encontro da imagem

ACLS: E o que você traz em *Truths & fictions*?

PM: As fotos do México são mais lúdicas. Isso é algo meu, de como vejo as coisas. E me parecia que em termos de edição também funcionava melhor assim, por comparação com as dos Estados Unidos, mais diretas. Eu fiz muitas fotos depois, dos Estados Unidos, que não são assim, porque minha percepção também se modificou. Você conhece minha base de dados, não é? Outro dia um curador me disse que, de tudo que havia hoje, o que via de mais inovador na fotografia era essa base de dados, porque isso de poder ver meio milhões de imagens, de poder ver tudo o que fotografei a minha vida toda é totalmente novo. Não há nenhum fotógrafo que tenha feito algo sequer parecido. Lá estão minhas fotos boas, medianas e ruins, de todos os momentos, e você já não pode ver todas as minhas fotos baseadas em uma só concepção. Já não há mais o conceito de documental, de uma só realidade de México ou de Estados Unidos, por exemplo. Você pode ver todas. Isso muda tudo. Veja esse livro [Meyer entrega uma prova de um livro seu, ainda em fase de desenvolvimento, com fotos da Cidade do México]. Ele está feito de uma forma muito diferente, tudo está muito diferente do que eu fiz em *Truths & fictions*.

ACLS: Em uma análise muito superficial, já que é a primeira vez que o vejo, parece que nesse livro também há um México posto nos termos do surrealismo, do realismo maravilhoso.

PM: Isso é o documental. México é muito surreal, por isso lhe digo, de brincadeira, que isso é o documental. É que o termo 'documental' é algo que precisa ser reconsiderado. O problema não está nas fotos, mas no modo que se pensa o termo que se usa para denominá-las, como já te disse. A fotografia documental também é uma interpretação e minha interpretação é que o México é um país surreal.

ACLS: Outra coisa que vejo nesse livro que também percebo em *Truths & fictions* é uma natureza enigmática, ou seja, as fotos parecem que querem pôr uma dúvida no espectador ou propor a ele uma especulação.

PM: Eu sempre pensei que a fotografia que funciona é aquela que não te dá resposta, somente perguntas. Que você fique com dúvida do que é, de como é, disso e daquilo, me parece que é uma [...] É da interpretação que eu gosto. Que a foto seja uma resposta, me parece algo chato, porque assim a fotografia termina. Se lhe deixo com algo enigmático, essa fotografia segue funcionando muito tempo em você. E se todas as vezes que você a vê, você encontra algo novo, é fantástico. Uma fotografia que tem somente respostas já terminou, já a vi, já a entendi, não necessito vê-la outra vez. Não dar respostas é o que faz com que a fotografia tenha a possibilidade de enriquecer uma experiência. Além disso, assim, cada um que vê uma foto minha traz também a sua bagagem para ela. Se a deixo enigmática, o que a você parece interessante em minha foto também tem a ver com a sua sensibilidade, com a sua cultura, com seu gênero, com sua idade, com tudo que você é.

----- A entrevista é interrompida por Pedro Meyer, que sai para atender o telefone -----

PM: Seguimos.

ACLS: Você estava falando sobre a natureza enigmática das fotografias de *Truths & fictions*.

PM: Sim, é isso. Isso é o que eu mais gotos em uma foto. Então, de alguma maneira creio que, sim, que procuro isso também para as minhas fotos.

ACLS: E você acha que conseguiu isso nesse livro? Eu digo: qual é sua visão, hoje, sobre esse livro? É um livro com o qual você ainda se sente satisfeito e que você considera representativo de sua carreira?

PM: Veja só, todos os livros são produtos de um momento em que intervêm a editora, o editor, a tecnologia. Nem sequer posso te contar todos os problemas tecnológicos que apareceram nesse livro, você não iria acreditar. Com o livro *Herejías*, que é muito mais complicado, eu não tive nem dez por cento de problemas comparado ao que foi aquele outro. Aquele foi um pesadelo tecnológico. Era o início de toda a era digital. A editora queria que eu lhe entregasse todas as transparências. E eu lhes disse: ‘não sejam bobos, para que querem as transparências?’. ‘Para digitalizarmos’. ‘Exatamente’. Foram seis meses de discussões para

convencê-los que eu poderia lhes dar as transparências já em arquivos digitais. Eles não conseguiam entender que eu estava propondo que pulássemos a fase das transparências e chegássemos já aos arquivos digitais, que já estavam prontos. Em seguida, eu lhes entreguei os arquivos e os levaram para a impressão. Nos Estados Unidos, onde eu estava então, fizemos as provas, os ajustes etc. Depois, eles me enviaram as provas que imprimiram na Itália. Se tivessem metido um bêbado da cantina, ele teria feito melhor. E eu disse: ‘não pode ser’. Bom, demoramos quatro meses para descobrir que na Itália, onde estavam imprimindo, usavam a tecnologia das provas ao contrário. Os arquivos que estávamos fazendo estavam todos como se usa nos Estados Unidos, em positivo; na Itália, era negativo. Tínhamos que buscar o material sensível para fazer as provas em negativo nos Estados Unidos, que nem sequer existiam. Estou falando de uma época em que tudo isso não [...] Hoje nada disso é um problema. Eu fiz tudo *online*, mas era uma época em que não havia o que há hoje. Conexões de alta velocidade eram as de telefone, de 32k. Enviar um arquivo desses era toda a noite. Isso foi [...] Algo que hoje em dia resolveríamos em oito dias nós demorávamos no mínimo seis meses. Mas para mim era importante que o fizéssemos todo digital. Foi o primeiro livro que a editora Aperture fez todo em digital.

ACLS: No fim, depois de tudo isso, você ficou satisfeito com o resultado?

PM: Sim, o livro ficou bom. Mas é uma coisa diferente. O livro *The Americans*, de Robert Frank, a princípio vendeu quinhentos exemplares ou algo assim. Do meu livro, também não creio que se vendeu muito. As pessoas demoram muito a apreendê-lo. Mas, sim, eu gostei. E foi um divisor de águas para o meu trabalho.