

Fotolivros e História Comparada da Fotografia na América Latina: Reflexões teóricas e possibilidades de investigação

Carlos Alberto Sampaio Barbosa¹

Resumo: O objetivo dessa comunicação é apresentar uma reflexão relacionando as possibilidades e limites do uso da história comparada para a investigação da história da fotografia na América Latina. Pretende-se também pensar a utilização de fotolivros como fontes privilegiadas desses estudos. Apresentaremos um preliminar estudo de caso de dois livros de Pierre Verger publicados em 1938 e 1950: *Au Mexique* e *Brésil* respectivamente.

Palavras-chave: História Comparada, Fotolivros, Pierre Verger

Resumen: El objetivo de esta ponencia es presentar una reflexión relacionada a las posibilidades y límites del uso de la historia comparada para la investigación de la historia de la fotografía en América Latina. Buscarse también pensar la utilización de fotolibros como fuentes privilegiadas de estos estudios. Presentaremos una investigación preliminar de dos fotolibros de Pierre Verger publicados en 1938 y 1950: *Au México* y *Brésil* respectivamente.

Palabras-claves: Historia comparada, fotolibros, Pierre Verger

Historiografia da fotografia latino-americana

Meu objetivo neste primeiro momento do texto é fazer um balanço historiográfico da fotografia latino-americana buscando focar como estão constituídos os estudos deste campo, quais são as principais temáticas abordadas, as balizas temporais e os principais conceitos utilizados. Trato de responder a algumas perguntas. Como se tem estudado a fotografia feita na América Latina? Quais são os parâmetros

¹ Professor de História da América da Faculdade de Ciências e Letras UNESP/Assis. Doutor em História Social USP. casb@assis.unesp.br

conceituais? Como se desenvolveu uma historiografia da fotografia latino-americana? Por último, quero saber se existem perspectivas distintas entre a visão metropolitana – europeia e norte-americana – e a latino-americana?

O estudo da história da fotografia da América Latina de uma maneira mais sistemática é muito recente, a exceção de alguns estudos pioneiros, não foi senão durante a década de 1970 que tivemos os primeiros trabalhos de investigação. Foram em geral resultados de exposições ou reuniões de investigadores. Uma das primeiras atividades aglutinantes foi o Colóquio Latino-americano de Fotografia. Sua primeira edição ocorreu no México, no ano de 1978. Há um pouco mais de três décadas da realização deste evento que se pode dizer fundamental nos estudos da história da fotografia em nosso continente. Foi realizado sob os auspícios do Consejo Mexicano de Fotografía e reuniu investigadores que vinham trabalhando de forma similar em distintos países (México, Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Peru e Venezuela). Organizados por fotógrafos e investigadores da história da fotografia no México como Pedro Meyer, Pablo Ortiz Monasterio, Lázaro Blanco e outros, ademais de assessorados pela crítica de arte Raquel Tibol. As memórias (anais) deste evento gerou uma das primeiras publicações que pensava a fotografia e sua história em nosso continente, *Hecho en América Latina* (1978).

A exposição organizada por Erica Billeter *Fotografía Latinoamericana de 1860 hasta nuestro días* (1981) que mais tarde se converteu em um livro (Billeter, 1993), pode ser considerado outro marco nos estudos gerais sobre a fotografia em América Latina. Estas ações foram sucedidas por um aumento de publicações durante a década de 1980 como as de Robert Levine (1982) e Miguel Yañez Polo (1991). Na década seguinte e no começo do século XXI tivemos um incremento significativo de trabalhos sobre a história da fotografia como os de Ramón Gutiérrez (1997), de Boris Kossoy (1994) y Marie-Loup Sougez (2007).

Uma primeira constatação é que, em geral estes estudos são feitos por investigadores europeus ou norte-americanos. Os estudos que partem desde uma perspectiva latino-americana, ainda que tenhamos alguns exemplos pioneiros, todavia são poucas e com um alcance limitado. Creio que isto ocorre pela dificuldade natural de isolamento entre os investigadores da América Latina.

Como está constituído o campo

Os estudos geralmente se limitam a investigar o contexto nacional e se afeiram a esquemas interpretativos copiados da história da fotografia europeia ou norte-americana. O que prevalece é uma história da fotografia como a crônica histórica e arqueológica dos gêneros e estilos. Outra perspectiva muito forte é um relato inspirado no desenvolvimento e na difusão de uma série de técnicas, e centrado no desenvolvimento de uma narrativa organizada ao redor de autores considerados relevantes em termos estéticos ou artísticos.

Apesar de estas perspectivas suporem uma autonomia da fotografia com respeito a outros meios de comunicação visuais, especialmente em relação a pintura, estas abordagens são ancoradas na história da arte. Em termos gerais, como disse Laura González Flores, seu "enfoque metodológico é um espelho da história da arte." (2009, 7)

Cabe aqui falar um pouco mais com relação às primeiras histórias da fotografia, porque em geral são também demasiado recentes e utilizam da história da arte como um modelo. Ainda que se pudesse dizer que uma discussão sobre a fotografia e sua história existe praticamente desde o descobrimento da mesma, os primeiros intentos para escrever uma história da fotografia de uma maneira sistemática surgem na década de 1930, com o historiador da arte Heinrich Schwarz (1894 - 1974). Este austríaco foi um investigador muito ativo e seus textos foram influentes nos Estados Unidos, para onde emigrou em 1940 e trabalhou em museus e universidades. (Sougez, 2007, 17-30)

Na década de 30, Walter Benjamin escreve sua *Pequena História da Fotografia* publicada pela primeira vez na revista *Die Literarische Welt* (1931) e Gisèle Freund termina seu doutorado que se converteria em seu livro *A fotografia como documento social*. (1976)

Mas a publicação que vai estabelecer um modelo metodológico para os estudos da história da fotografia é o livro de Beaumont Newhall (1908 - 1993). Licenciado em História da Arte pela Universidade de Harvard iniciou seu caminho profissional como bibliotecário e curador do Museu de Arte Moderna de Nova York. Foi responsável por uma exposição sobre a história da fotografia, que terá grande êxito em 1937 e, posteriormente, dará origem ao Departamento de Fotografia no MoMA. Esta exposição terá como resultado um catálogo que, ampliado e reescrito, se converterá no livro *The History of Photography, from 1839 to the present*, publicado pela primeira vez em 1949

(com reimpressões em 1964 e 1982). Tornou-se rapidamente um clássico da história da fotografia durante a segunda metade do século XX. Ainda que neste livro o autor defenda a imagem como um "meio de expressão" autônoma, predomina a visão da história da fotografia como uma história da pintura e da arte.

Cabe falar também que outro fator recorrente nos estudos da história da fotografia é uma desconexão entre a descrição e a análise das imagens. Nestas histórias da fotografia latino-americana se constrói uma narrativa histórica em que as fotografias são meramente ilustrativas. Ainda que estes estudos sejam muito importantes porque enriqueceram o conhecimento da história da fotografia de cada um dos países, pecam pela falta de uma maior intersecção entre a produção fotográfica com a história política, económica e social. Cremos que esta combinação é essencial.

Quais temas de estudo prevalecem

Como mencionei antes, dois tipos de enfoques prevalecem na historiografia da fotografia latino-americana em geral. Podemos dizer que o primeiro estabelece uma história cronológica dos gêneros e estilos, e um segundo em que predomina a descrição cronológica dos autores canônicos. Estes padrões definem os temas e os marcos do tempo estudado nos séculos XIX e XX.

As histórias das fotografias da América Latina que tratam do século XIX, por exemplo, possuem os seguintes limites temáticos e temporais. Começam com a descrição da introdução do daguerreótipo no continente e a expansão da atividade comercial. Neste tema ressalta-se o retrato e a paisagem. Esta expansão foi impulsionada pelos fotógrafos estrangeiros em geral, provenientes da Europa ou dos Estados Unidos. Destaca-se a mobilidade ou transumância destes aventureiros. Segundo Boris Kossoy "a trajetória que seguiu a expansão da fotografia no Brasil [poderia dizer que em Latino América] esteve relacionada com a estrutura urbana do país que responderam ao antigo sistema de economia colonial [...] as dimensões do mercado corresponderam às dimensões da oligarquia da terra [...]". (1994, 32-33)

Uma segunda etapa se configura com o impacto na América Latina das novas técnicas. Esse momento marca a transição dos fotógrafos estrangeiros para os latino-americanos. Teve como contexto histórico o surgimento de uma classe média urbana na segunda metade do século XIX e significou o incremento no mercado da fotografia.

Neste período se produziu uma homogeneização tanto do ponto de vista estético como dos modelos de representação com destaque às poses, vestuário, iluminação, decoração e acessórios e no quesito do técnico, através dos equipamentos, materiais fotossensíveis entre outras inovações tecnológicas.

Outra temática são as vistas de paisagens e retratos de tipos humanos. Com a introdução de novos procedimentos como a *carte-de-visite*, e a imagem estereoscópica, ocorreu à difusão de todo um leque de novas práticas fotográficas. Poderíamos citar algumas tais como a fotografia dos costumes, da vida cotidiana, das condições de vida, das práticas sociais, do vestuário, dos retratos e fotos de tipos pitorescos ou tipos populares. As imagens dos indígenas assim como do negro, ademais das fotografias dos imigrantes que começaram a desembarcar em nossas cidades conformou uma fotografia costumbrista. Esta fotografia representa uma espécie de tradição documental primária. Entre estas imagens são comuns as fotografias dos vestígios materiais das culturas pré-colombianas. Estas fotografias registram também a paisagem natural, rural e urbana ademais do processo de modernização das cidades e a introdução das estradas de ferro. Os conflitos sociais e as guerras também foram focos das lentes, tais como a Guerra do Paraguai com Esteban García no Uruguai e Flavio de Barros no Brasil, e com a família Casasola com a Revolução Mexicana posteriormente.

No caso dos tipos humanos predominam os indígenas e os negros, ainda que também encontremos imagens dos vendedores ambulantes, mendigos, políticos, atores e atrizes, os heróis e os membros da aristocracia que conformam uma galeria de tipos sociais. Segundo Kossoy esta fotografia seguiu o modelo europeu, carregado com uma visão exótica e eurocêntrica. Como ele nos disse "Existem nestas imagens uma visão europeia preconcebida – idealizada, caricaturesca, pitoresca - das terras e dos habitantes do Novo Mundo." (1994, 42)

No século XX temos o advento das transformações e câmbios significativos na fotografia latino-americana. No primeiro quarto do século é o momento das origens da experiência moderna muitíssimo influenciada pelo pictorialismo e a *straight photography* (fotografia direta) que repercutiu em nossos países através, por exemplo, das experiências das Sociedades de Aficionados e dos *Fotoclubismos* no Brasil.

Houve um significativo desenvolvimento do fotojornalismo e da imprensa de informação. Surgida embora ainda nos finais do século XIX com os registros dos conflitos territoriais e sociais, foi somente bem entrando no século XX que alcançou sua

aplicação profissional. O exemplo da família Casasola assim como dos Hermanos Mayo no México, Korda em Cuba, Sergio Larraín no Chile, Juan di Sandro na Argentina, chegando até as figuras como Sebastião Salgado no Brasil em períodos mais recentes. A experiência destes profissionais em muitos sentidos transcende o mero registro documental ou jornalístico. A fotografia de paisagem e a fotografia documental, ou antropológica como queiram, continuou a ser produzida no continente.

Na década de 1930 temos o surgimento da fotografia de vanguarda ou de autor. Como um desdobramento das atividades dos foto-clubs. A fotografia de vanguarda e surrealista teve um pioneiro com Manuel Álvarez Bravo no México influenciado por Hugo Brehme e Tina Modotti. As fotomontagens de Lola Álvarez Bravo ou de Enrique Gutman no México e as imagens de Emilio Pettorutti, Xul Solar e Antonio Berni ou mesmo Grete Stern e Horacio Coppola na Argentina para mencionar apenas alguns.

Dentro das experiências de vanguarda temos uma ampliação dos temas e enfoques como o nu, a fotografia de arquitetura, uma foto surrealista vinculada com a Nova Objetividade, a fotografia de moda e fotografia artística. O campo se ampliou consideravelmente ademais de ter sido influenciado e influenciou outras expressões artísticas.

Subsídios para nossa pesquisa

Quais são as possibilidades que vislumbramos para superar estes estudos? A crônica histórica e arqueológica dos gêneros e estilos, foi organizada por autores considerados relevantes em termos de estética ou artística.

Creemos que um primeiro passo para a história da fotografia avançar é fazer uma interpretação da produção fotográfica relacionada com a história social. Somente este ponto, um pouco óbvio, mas esquecido, é capaz de superar muitos dos obstáculos anteriores. Também temos que superar a visão da fotografia como um gênero autônomo e inseri-lo na problemática do visual ou de uma dimensão visual e assim compreender a fotografia com suas conexões e vínculos com outras imagens como a pintura, a gravura, a litografia, cartazes, filmes, ou seja, do visual em geral. Os enfoques comparativos entre países e regiões na América Latina é outra maneira excelente de superar esta visão ancorada em uma história da arte ou dos gêneros.

Devemos começar a entender a construção de imagens dentro de um contexto mais amplo de uma Cultura Visual, e não da fotografia isolada da problemática das outras imagens. O conceito de cultura visual ainda que problemático – porque em geral os estudos de Cultura Visual não historiciza seus objetos, daí minha preferência pelo uso da ideia de uma história visual – pode ser útil para estes estudos devido a seu enfoque interdisciplinar que possui como objeto os artefatos, as tecnologias, as instituições da representação visual, está na medida em que se constituem nos espaços da negociação e intercâmbio.

A cultura ou história visual supera os limites convencionais entre os distintos modos de comunicação visual e entre os produtos considerados populares e de elite. Evita também as formas de periodização histórica e classificação gerais relacionadas como as disciplinas da história da arte mais tradicional. Neste sentido estou de acordo com Laura González quando disse que devemos escrever uma história da fotografia "coletiva e interdisciplinar, uma história crítica e contextual [Buscando...] identificar os problemas comuns e de tropos de iconográfica." (Gonzalez Flores, 2009, 9)

Trazendo a questão da imagem fotográfica para o campo da História Visual (Meneses, 2003 e Mirzoeff, 2003) nesta concepção, falamos de uma dimensão visual da sociedade assim como há uma dimensão social, político e todas elas são solidárias entre si. Há um entrelaçamento destas dimensões sem hierarquias ou dimensões predeterminadas, também tendências, porque não há uma compartimentação. A história visual trata de um campo operacional, em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade. Assim a História Visual busca estudar a cultura visual, ou mais bem, o regime visual.

Devemos também procurar manter a unidade como uma plataforma da articulação para a investigação e tendo por eixo de desenvolvimento da investigação a problemática histórica. As imagens servem como vetores para a investigação dos aspectos da organização, funcionamento e transformação da sociedade. Por último, os documentos não são objeto de nossa investigação, mas sim a sociedade, através de problemas históricos intermediados pelas fontes visuais.

Fotolivros como fontes para uma história latino-americana da fotografia

O fotolivro por definição é mais do que um livro ilustrado; é resultado de um esforço de um autor (fotógrafo ou não) na organização de um conjunto de fotografias tendo em mente uma narrativa iconográfica com o intuito de produzir um discurso visual. Os fotolivros em geral possuem, portanto um projeto gráfico em sintonia com o material imagético, tornando-se um produto cultural e um modelo de expressão. (Fernández, 2011)

Os fotolivros por sua própria característica são elementos de circulação de ideias e projetos estéticos, políticos e culturais. São vendidos, doados, emprestados, portanto são mais suscetíveis de circular, ao contrário, por exemplo, das exposições que duram pouco e atingem um número menor de pessoas. Existem poucos trabalhos, notadamente no campo da história, que se voltam para os fotolivros, que só recentemente têm se tornado objeto de estudos.

Segundo Fernández (2011, 11-27) embora pouco conhecido existe uma gama diversificada de fotolivros na América, com destaque para algumas temáticas mais recorrentes, tais como os fotolivros de denúncia (frutos em geral de projetos de esquerda); publicações engajadas sejam de protestos ou memória; fotolivros de propaganda governamental; fotolivros de registro da paisagem; fotolivros da paisagem urbana, ou seja, aqueles que possuem a cidade como temática principal; fotolivros de fotógrafos nacionais e estrangeiros com fins antropológicos, etnográficos, arqueológicos, fotolivros com fins turísticos, de divulgação de tipos populares ou folclóricos, buscando o exótico; e fotolivros artísticos. Enfim, o fotolivro representa um elemento importante neste complexo universo da elaboração de uma cultura visual americana.

Numa pesquisa com fotolivros deve-se destacar o estudo crítico dos fotógrafos, seu contexto social, cultural e político das obras. Atenção especial deve ser dada ao projeto gráfico: composição, seleção das imagens, impressão, encadernação e narrativa fotográfica. Procura-se também estabelecer o diálogo com outros discursos iconográficos (cinema, gravura, pintura, etc) e com outros fotógrafos e fotolivros.

Breve comparação entre os livros *Au Mexique e Brésil*

A proposta aqui é analisar a publicação de dois fotolivros de Pierre Verger sobre o México (*Au Mexique*, 1938) e o Brasil (*Brésil*, 1950) ambos publicados pelo editor Paul Hartmann em Paris em um intervalo de 12 anos.

Gostaria de fazer algumas comparações preliminares entre os dois livros. Em primeiro lugar devemos constatar que mesmo que as publicações possuam diferenças com relação à atuação de Verger: na primeira ele é o principal autor das fotografias e no segundo ele é um co-autor. A primeira conclusão que chegamos é que o fotógrafo sem sombras de dúvida surge como um importante mediador cultural entre a Europa, México e Brasil. Suas atividades como viajante, fotógrafo e autor de livros permite uma circulação de fotografias e imagens.

Sem sombra de dúvida Pierre Verger terá uma importância muito maior para a história da fotografia brasileira, até por sua fixação em solo nacional a partir do ano de 1946. Ele, assim como outros fotógrafos estrangeiros, terá um papel decisivo na formação da moderna fotografia brasileira a partir da década de 1940. (Fernades Jr, 2003).

Em ambos os livros as imagens referentes à arquitetura são equivalentes, provavelmente esta constatação se refere à própria proposta da coleção. No entanto no livro sobre o Brasil as imagens de paisagens são mais significativas do que no livro do México. O que denota a ideia de uma construção de um vocabulário visual em que este tópico é mais relevante que no México, esta temática para o Brasil seria um dos principais elementos formadores de visualidade nacional para o olhar estrangeiro. Pensamos assim, não é casual a indicação de Tristão de Athayde para escrever a introdução, que assinala a importância do ambiente, os costumes do “sertão” e da paisagem que rodeia o homem brasileiro na formação da identidade nacional.

Por seu turno a publicação sobre o país mexicano se destaca pelo item população. As imagens sobre as diversas etnias mexicanas suplantam a atenção ao mesmo tópico da edição sobre o Brasil.

As imagens de festas e religiosidade assim como de cotidiano praticamente se equivalem embora em ambos os livros (20% a 24% e 13% a 18% respectivamente).

A identidade brasileira nestas publicações foi construída em torno da sua paisagem exuberante enquanto que a mexicana vinculada com sua população mestiça e indígena. A esta constatação imagética se soma aos textos introdutórios com a escolha de dois autores imersos no mundo francófono: um etnólogo francês e um intelectual

católico (Jacques Soustelle e Tristão de Athaide), este último amplo conhecedor dos intelectuais franceses depois de estudar e ser professor neste país.

As estruturas narrativas destes livros são semelhantes a outras publicações da primeira metade do século XX. Em outro trabalho expus estas ideias quando procurei comparar dois fotógrafos alemães Hugo Brehme e Theodor Preising, que vieram para o México e o Brasil respectivamente. Brehme enfatizou a base da nacionalidade mexicana pela construção visual caracterizada por um passado nostálgico mesclado com a paisagem natural, o que por certo engloba o indígena e o camponês. Estes são retratados como produtos da terra, da natureza e do céu, enquanto que para o Brasil o enfoque volta-se para uma mistura de elementos urbanos, com uma ideia de modernidade e a natureza.

Já os fotolivros de Pierre Verger publicados por Paul Hartmann estão imersos numa conjuntura posterior, mais para os anos 1940 e 1950, quer seja, num olhar calcado nos novos paradigmas da antropologia visual e da geografia humana que vivia uma transformação do olhar, passando da tão característica visão do exótico e dos tipos pitorescos do século XIX e do início do XX vinculado a certa influência do romantismo, para uma nova visualidade em que surgem como muito bem definiu Segala (2005, 79), os “tipos e aspectos” do país associados à paisagem e às configurações sociais formando “quadros humanos”, mas inserindo figuras novas como os tipos de rua, as festas e ritos populares, devocionais e profanas. Embora não possamos esquecer que esta nova antropologia visual possuísse uma convergência com a nova Escola Colonial que buscava uma renovada racionalidade burocrática e administrativa para as colônias francesas. Todavia estas imagens não deixam de recriar representações iconográficas convencionalizadas ainda no século XIX com novos filtros e apropriações.

Bibliografia

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio, “Dois fotógrafos alemães em terras americanas: Hugo Brehme e Theodor Presing”, in Gawryszewski, Alberto. *Olhares sobre narrativas visuais*. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2012, pp. 107-122.

BILLETER, Erica (ed.). *Fotografie Lateinamerika von 1860 bis Heute*, catálogo. Zürich: Kunsthaus Zürich, 1981.

BILLETER, Erica. *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana 1860-1993*. Madrid: Lunwerg Editores, 1993.

CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. *Hecho en América Latina: Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México: Consejo Mexicano de Fotografía/Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1978.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Labirinto e identidades: panorama da fotografia brasileira [1946-98]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Una perspectiva global de la fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX*. Texto mimeografiado presentado en el Simposio Historia y cultura visual en la América Latina (siglos XIX e XX) en el ámbito do 53º. Congreso Internacional de Americanistas, México, 2009.

GUTIÉRREZ, Ramón, "Historia de la fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX", en GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VISUALES, Rodrigo (coords.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra, 1997.

KOSSOY, Boris "La fotografía en latinoamericana en el siglo XIX: la experiencia europea y la experiencia exótica" en WATRISS, Wendy & ZAMORA, Lois Parkinson. *Image and memory: photography from Latin América 1866 – 1994*. Austin: University of Texas Press/FotoFest, 1994.

LEVINE, Robert. *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographie as Documents*. Durhan, Carolina del Norte y Londres: Duke University Press, 1982.

LODY, Raul e BARADEL, Alex. *O olhar viajante de Pierre Verger*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de, "Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares", in: *Revista Brasileira de História*, São Paulo: Anpuh/Humanitas Publicações, vol. 23, n° 45, 2003, pp. 11-36.

MIRZOEFF, Nicholas, "¿Qué es la cultura visual?" en MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

SEGALA, Lygia, "A coleção fotográfica de Marcel Gautherot", revista *Anais do Museu Paulista* – Nova série, São Paulo, v. 13, n° 2, jul-dez 2005, pp. 73-134.

SOUGEZ, Marie-Loup et all (coord). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007

VERGER, Pierre. *Au Mexique*. Paris: Paul Hartmann, 1938.

VERGER, Pierre. *Brésil*. Paris: Paul Hartmann, 1950.

YAÑEZ POLO, Miguel. “Aproximación crítica a la fotografía latinoamericana actual” en *Fotografía latinoamericana: tendencias actuales*, catálogo. Sevilla: Universidad Hispanoamericana Santa María de la Rábida, 1991.