

A fotografia amadora no México: Club Fotográfico de México e a presença da folclorização na construção da identidade nacional mexicana - 1950¹

Resumo

No presente trabalho, apresentamos o Club Fotográfico de México, instituição voltada para a fotografia amadora na Cidade do México, nos primeiros anos de seu funcionamento, na década de 1950. Entendemos os fotoclubes como uma via a ser explorada pela história da fotografia, a partir do momento em que se apresentam como espaços de sociabilidades em que várias questões que envolvem a prática e a teorização da imagem fotográfica podem ser observadas, indo do estatuto fotográfico à imagem propagandística do país. Nesse sentido, o Club Fotográfico de México teve papel central na construção de uma imagem “folclorizada” do país e de sua cultura popular, de sua paisagem, contribuindo dessa forma para a consolidação de um modelo identitário governista, principalmente através de suas diretrizes para a criação da imagem fotográfica, conduzindo o fotógrafo amador desde a escolha do tema a ser abordado, passando pelas técnicas e estéticas que poderiam ser utilizadas para fotografar o país, sua paisagem, sua cultura, sua gente.

Palavras-chave: Fotografia Amadora; Fotografia - Clubes; Fotografia – México; Mexicanidade.

Para citar este artigo:

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. A fotografia amadora no México: Club Fotográfico de México e a presença da folclorização na construção da identidade nacional mexicana - 1950. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 255 - 291. jan./abr. 2016.

DOI: 10.5965/2175180308172016255

<http://dx.doi.org/10.5965/2175180308172016255>

¹ Este artigo faz parte de tese de doutorado financiada pela CAPES, defendida na UNESP - Assis, na Pós-graduação de História.

The amateur photography in Mexico: for a plural history of photography

Abstract

In this study we reflect about the Photographic Club of Mexico an institution focused on amateur photography in Mexico City in the early years of its operation in late 1950. We understand the fotoclube as a route to be operated by the history of photography from the moment that present themselves as places of social arrangements in which various issues involving the practice and theorization of photographic image can be observed ranging from photographic propaganda image status of the country. In this sense, Mexico Photographic Club played a central role in building an image "foclorizada" of the country and its popular culture, its landscape, thereby contributing to the consolidation of an identity governing model, primarily through its guidelines for creation of the photographic image, leading the amateur photographer from choosing the theme to be addressed, through the technical and aesthetic that could be used to photograph the country, its landscape, its culture, its people.

Keywords: Amateur Photography; Photography – Clubs; Photography - Mexico; Mexicanidad.

1- Amadorismo e fotoclubismo como possibilidade de pluralização da história da fotografia

Uma espécie de *flaneur*. Assim a historiadora mexicana Patricia Massé adjetivou o fotógrafo amador, figura que surgiu já em forma de uma “massa anônima”, personagem que se “entretinha com e na rua”, elemento que em suas andanças era capaz de assimilar a modernidade “estridentista”² do começo do século XX mexicano, quando a

² O estridentismo foi um movimento de vanguarda mexicano dos anos de 1920, tendo como ideólogo Manuel Maples Arce. Segundo Jorge Schwartz, a distinção dos estridentistas se deu através da forma como aliaram a estética à revolução, pois a motivação do grupo vinha da Revolução Mexicana de 1910 e da Russa de 1917. Cf. SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo:** Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995, p. 215-216. Ainda sobre o estridentismo, o pesquisador mexicano Carlos Córdoba, no primeiro capítulo de seu livro sobre o pictorialismo no México, apresenta as relações do estridentismo com a modernidade, principalmente com o rádio. Entre as novas tecnologias que causavam confusão e assombro estava a fotografia. Cf. CÓRDOVA, Carlos. *Tríptico de sombras*. México: Centro de la Imagen, 2012.

movimentação e os inesperados acontecimentos das ruas das cidades começavam a ser atrativos (MASSÉ, 2005, p. 10). No entanto, o fato de a rua e seus personagens começarem a ser atrativos não significava que essa fotografia feita pelos amadores – e os próprios amadores como fotógrafos (de fim de semana ou fotoclubistas) – tivesse alguma consideração como registro ou como arte. Se pensarmos em uma hierarquização das utilidades da fotografia de finais do século XIX e começo do XX no México, vemos que ela não se diferenciava nas funções que cumpria, do resto do mundo ocidental: o reconhecimento de uma tradição fotográfica, segundo Massé, vinculava-se à figura do retratista, mas também do documentarista de paisagens (MASSÉ, 2005, p. 9).

Denunciada como promotora da perda de dignidade de um aparato que havia sido criado fundamentalmente para fins científicos (MASSÉ, 2005, p. 7), as imagens produzidas por esse novo personagem, feitas com os equipamentos portáteis de fácil manuseio mostravam uma nova série de temas então entendidos como não dignos de serem retratados: cachorros, gatos, cavalos, jumentos bêbados mendigos e gente feia. Essa foi a lista de interesse temático dos que andavam pela Cidade do México no ano de 1899, segundo a revista *El mundo Ilustrado* (MASSÉ, 2005, p. 7). O tom jocoso da lista não deixava de revelar o pensamento por trás dela: a fotografia à disposição de amadores perdia suas funções e utilidades, os motivos pelos quais havia se desenvolvido:

(...) testimonio del progreso (...) concebida originalmente al servicio de ambiciones pragmáticas investidas de formalidad, como el registro arqueológico, el topográfico o el criminalístico, la nueva modalidad tecnológica de la fotografía, al ser puesta al servicio de una masa anónima, vendría a desafiar un modo de relacionarse con el mundo, en el que lo productivo y utilitario había moldeado una mente materialista. (MASSÉ, 2005, p. 7)³

A fotografia produzida pelo amador/*flâneur* seria, então, a contraposição à fotografia como ferramenta útil à documentação do mundo moderno. Ela teria dado lugar ao ócio, abrindo espaço para o insignificante, para o que não tem um fim produtivo,

³ “(...) testemunho do progresso (...) concebida originalmente a serviço de ambições pragmáticas investidas de formalidade como o registro arqueológico, topográfico e criminalístico, a nova modalidade tecnológica da fotografia, ao ser posta a serviço de uma massa anônima, viria a desafiar um modo de relacionar-se com o mundo, no qual se havia moldado, produtiva e utilitária, uma mente materialista” (MASSÉ, 2005, p. 7).

rentável. Essa fotografia banal (ou das banalidades) questionava, segundo Massé, a concepção materialista dos usos e funções da fotografia, conferindo à atividade de fotografar a possibilidade de ser também uma distração (MASSÉ, 2005, p. 7). Essa leitura que a autora faz da fotografia dos amadores (ressaltando nesse caso os anônimos, os amadores que a pesquisadora brasileira Maria Teresa Bandeira de Mello, em seu livro, **Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil** (1998), distinguiu dos fotoclubistas, denominando-os de “fotógrafos de domingo”, aqueles que não tinham preocupações com as questões da arte), mostra-se muito interessante como contraponto à leitura comumente feita sobre essa produção sem vínculos nem com as práticas e funções vinculadas ao processo capitalista, nem com as discussões sobre a fotografia como arte.

Essa mudança de perspectiva na abordagem do fotógrafo anônimo põe em evidência o fato de que, dentro da forma dominante do uso da produção fotográfica no período em questão, existia uma nova forma de estar e de ver o mundo moderno que passava pela utilização das novas tecnologias que se apresentavam na forma das câmeras de pequeno formato. Numa perspectiva da historiografia da fotografia, essa vertente de leitura aponta para a valorização desse personagem, por muito tempo renegado à posição de intermediário entre a fotografia-documento e a fotografia pictórica dos clubistas⁴:

(...) el desplazamiento de lo transcendental a lo instantáneo pudo haber sido percibido como un deslizamiento de la fotografía desde las cumbres de una cultura elitista, relacionada con un mundo orientado hacia la productibilidad, y atento al saber científico, hacia los territorios ordinarios de una colectividad sumergida en el entretenimiento, la diversión y la vagancia. Sin duda se trataba de una nueva manera de ubicarse en el mundo. (MASSÉ, 2005, p. 8)⁵.

⁴ Segundo Massé, desde o surgimento da fotografia vários personagens hoje reconhecidos como importantes fotógrafos (valor creditado ou através do desenvolvimento científico de sua produção - no caso de, por exemplo, Fox Talbot ou Daguerre -, ou artístico - no caso de Jacques Henri-Lartigue), praticavam a fotografia de forma amadora (MASSÉ, 2005, p. 8-9).

⁵ “O deslocamento do transcendental ao instantâneo pode ser percebido como um deslizamento da fotografia desde o alto de uma cultura elitista, relacionada com o mundo orientado para a produtividade, atento ao saber científico, até território ordinários de uma coletividade submergida no entretenimento, na diversão e no folgar. Sem dúvida se tratava de uma nova maneira de se localizar no mundo” (MASSÉ, 2005, p. 8).

Esse artigo de Massé, “La exagerada práctica de la fotografía en México” faz parte do número 24 da revista **Alquímia**, importante órgão informativo do Sistema Nacional de Fototecas, do México. Intitulado “Anónimos y aficionados”, esse número apresenta uma série de artigos que tratam das várias formas de amadorismo na fotografia, dos anônimos das ruas, aos colecionadores e às sociedades de fotógrafos amadores na Cidade do México no começo do século XX. Em sua apresentação desse número da revista, seu editor, José Antonio Rodríguez, abordou o tema do amadorismo/anonimato na fotografia como uma forma de se posicionar “contra la mirada opulenta” (RODRÍGUEZ, 2005 a, p. 4). A publicação de um número de **Alquímia** dedicado aos amadores e anônimos seria uma forma de recuperar uma importante produção fotográfica que, tratando esse tema, toca em questões como a micro história e a história local da fotografia como forma de se posicionar contra a mentalidade eurocêntrica, uma forma eurocêntrica de se pensar e escrever a história da fotografia, dando visibilidade ao entendimento de que existem várias histórias da fotografia (RODRÍGUEZ, 2005 a, p. 4):

Si bien conocemos la historia opulenta de la fotografía, esa que sólo aborda los nombres más evidentes y reconocidos y que ha querido ser impuesta como modelo a seguir, ¿qué hemos hecho en México para recuperar las imágenes surgidas del fotoclube, del anonimato o de aquellas tan despreciadas por haber sido hechas por aficionados o por las personas comunes de la calle? (RODRÍGUEZ, 2005 a, p. 5)⁶

Na mesma direção, localizamos o ensaio de Carlos Córdova, **Tríptico de Sombras**, publicado em 2012, abordando o pictorialismo mexicano dos anos de 1920, a afirmando que esse foi o primeiro movimento internacional da fotografia (CÓRDOVA, 2012, p. 30). Também no México, assim como na grande maioria dos países ocidentais, o pictorialismo manteve-se por muito tempo como produção que procurou responder à massificação da fotografia comercial e aos “amadores de domingo”, sendo o interesse artístico por essas obras resumido à sua semelhança com os processos pictóricos do século XIX, abordado como movimento de características únicas, sem diferenciações. Afirmando a existência

⁶ “Se bem conhecemos a história opulenta da fotografia, essa que aborda somente os nomes mais evidentes e reconhecidos, e que quis se impor como modelo a ser seguido, o que fizemos no México para recuperar as imagens surgidas do fotoclube, do anonimato ou aquelas tão desprezadas por haver sido feitas por amadores ou pessoas comuns da rua?”

no país, tanto de muitos fotógrafos pictorialistas quanto de muitas formas de pictorialismo, (citando inclusive a historiadora brasileira Maria Teresa Bandeira de Mello e seu reconhecimento de três fases no pictorialismo brasileiro), Córdova afirma:

Una amplia revisión colectiva para la historia de la fotografía en Occidente que va desarticular las nociones de metrópoli y periferia. (...) Toda historia de la fotografía es hipotética. En las pasadas dos décadas, ha tenido lugar una profunda revisión. Nuevos sujetos y nuevos temas ocupan la investigación y las publicaciones. Esta fascinante relectura – y reescritura – ha involucrado cambios del horizonte de interpretación sobre lo que ha sido el pasado fotográfico, sus métodos y fuentes. Aun así, buena parte de la literatura especializada permanece anclada al pobre entendimiento de que el pictorialismo era una reivindicación del estatuto artístico ante la progresiva popularización y tecnificación del medio (CÓRDOVA, 2012, p. 30)⁷.

Existiria, então, a necessidade de investigar as características dos diferentes pictorialismos (CÓRDOVA, 2012, p. 31), buscando as particularidades das histórias da fotografia, distante daquela já canonizada “mirada opulenta” (RODRÍGUEZ, 2005 a, p. 4). Vemos que diante dessa necessidade de pluralizar a história da fotografia, estão os temas que durante as últimas décadas do século XX estiveram à margem dos interesses dos historiadores: o pictorialismo, o fotoclubismo, os amadores em suas mais diversas acepções de acordo com as mais diversas formas de inserção em realidades sociais, culturais, políticas. No caso específico do Club Fotográfico de México, encontramos seus associados produzindo imagens dentro da estética pictorialista ainda na década de 1950⁸, que vinculada à ideia geral de criação de figuras populares nacionais, ajudava a intensificar determinada folclorização de parcelas determinadas da sociedade mexicana.

⁷ “Uma ampla revisão coletiva para a história da fotografia no ocidente que vá desarticular as noções de metrópole e periferia. (...) Toda a história da fotografia é hipotética. Nas duas décadas passadas, existiu uma profunda revisão. Novos sujeitos e novos temas ocupam a investigação e as publicações. Esta fascinante releitura – e reescrita – envolveu mudanças no horizonte de interpretação sobre o que foi o passado fotográfico, seus métodos e fontes. Ainda assim, boa parte da literatura especializada permanece ancorada ao entendimento empobrecedor de que o pictorialismo era uma reivindicação de estatuto artístico diante da progressiva popularização e desenvolvimento tecnológico do meio”.

⁸ Nesse período, a estética pictorialista já estava abrindo espaço para novas experimentações mesmo dentro dos fotoclubes, como podemos ver, por exemplo, no caso do fotoclube brasileiro mais conhecido, o Foto Cine Clube Bandeirante, que a partir de metade da década de 1940 começa a produzir o que ficou conhecido como a fotografia moderna brasileira. Cf. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodriguez da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

A inserção das discussões e produções do fotoclube nas discussões sobre os tipos populares e paisagens mexicanas que deveriam ser divulgadas, estava em consonância com as questões da procura pela mexicanidade, problema que preocupava intelectuais e governos desde o período pós-Revolução Mexicana. Dessa forma, fica evidente que o fotoclube, apesar de suas características gerais que eram sempre reproduzidas (hierarquização, estilização de seus participantes, estética pictórica, concursos internos, salões internacionais, boletins, excursões fotográficas), se conectavam com questões específicas do local em que se estabeleciam, sendo essas questões de grande importância para seu fortalecimento no espaço de sociabilidade da cidade.

2 - Club Fotográfico de México: questões sobre a folclorização na fotografia

2.1: Antecedentes históricos do Club Fotográfico de México:

A fotografia desde o final do século XIX no México figurou como interesse das elites políticas, não apenas como forma de documentação de um governo, de uma sociedade, mas como prática. Segundo os pesquisadores Olaria García Cárdenas e Juan Monroy de la Rosa, a fotografia aparece como um amadorismo compartilhado pelas elites políticas e culturais porfirianas (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 23). Partindo da famosa fotografia do Fondo Casasola, *Fiesta en el Hipódromo de Pevalvillo para celebrar el natalicio del Kaiser*, de 1904, em que aparece Porfírio Díaz de frente, olhando para a câmera, tendo ao seu lado uma mulher (identificada como a filha do embaixador alemão no México), de perfil, segurando na mão esquerda, abaixada ao longo de corpo, uma câmera fotográfica de fole, os autores seguem se questionando sobre a prática da fotografia amadora pela elite: é sabido, por exemplo, que o governador do Distrito Federal Guillermo de Landa y Escalón era um praticante amador da fotografia:

Una estereoscópica en vidrio, del Fondo Ezequiel A. Chávez, perteneciente al Archivo Histórico de la UNAM, nos muestra a este personaje sosteniendo una cámara fotográfica, durante una excursión realizada el 27 de septiembre de 1909 al cerro de Xico por un grupo de prohombres porfirianos, entre los que se encuentran Olegario Molina, Ramón Corral, Landa y Escalón y el propio Chávez. La foto tiene una nota manuscrita de Chávez que señala a Landa y Escalón como el personaje

del primer plano que se retira de la escena después de haber tomado una fotografía. (CÁRDENAS; Rosa, 2005, p. 23)⁹

No mesmo arquivo é possível encontrar várias fotografias em que aparecem personagens ainda não identificados segurando câmeras fotográficas. São informações muito importantes para o mapeamento das sociedades e fotoclubes já no começo do século XX, que conectam a prática da fotografia aos pertencentes à elite porfiriana, à burguesia nascente no país: no ano de 1904 foi fundada a Sociedad Fotográfica Mexicana:

Como es sabido, en mayo de 1904 nació en la Ciudad de México la Sociedad Fotográfica Mexicana, presidida por el licenciado José Luis Requena y formada por profesionales y aficionados, que tuvo por objetivo la celebración de excursiones fotográficas y concursos especiales para premiar el trabajo de sus socios. En la sociedad participaban, entre muchos otros: Miguel Cortina, el ingeniero Ignacio Hidalgo, el licenciado Benjamín Barrios, los doctores J. García y J. Armendáriz, los señores Alejandro Rivera Fontecha (vicepresidente de la Sociedad), M. Jules Gargollo, J. Luis Requena Jr., Ignacio del Collado, F. Muñoz, M. Prado, Júlio César y Jenaro Cortina. Algunos de ellos eran personajes importantes. (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 24)¹⁰

Através da documentação conservada pela UNAM no Fondo Ezequiel A. Chávez ¹¹, foi possível a constatação de um perfil dos associados à Sociedad Fotográfica Mexicana, sendo muitos deles personagens importantes como, por exemplo, Benjamín Barrios,

⁹ “Uma estereoscópica em vidro, do Fundo Ezequiel A. Chavez, pertencente ao Archivo histórico de la UNAM, nos mostra esse personagem segurando uma câmera fotográfica durante uma excursão realizada em 27 de setembro de 1909, na colina Xico, por um grupo de proeminentes porfirianos, entre os que se encontram Olegário Molina, Ramón Corral, Landa y Escalón, e o próprio Chavez. A foto tem um manuscrito de Chavez que marca Landa y Escalón como o personagem do primeiro plano que se retira da cena depois de ter tomado uma fotografia”.

¹⁰ “Como é sabido, em maio de 1904 nasceu na Cidade do México a Sociedad Fotográfica Mexicana, presidida pelo graduado José Luis Requena e formada por profissionais e amadores, e que teve o objetivo de celebrar excursões fotográficas e concursos especiais para premiar o trabalho de seus sócios. Da sociedade participavam, entre muitos outros: Miguel Cortina, o engenheiro Ignacio Hidalgo, o graduado Benjamin Barrios, os doutores J. García e J. Armendáriz, os senhores Alejandro Rivera Fontecha (vice-presidente da Sociedad), M. Jules Gargollo, J. Luis Requena Jr., Ignacio Del Collado, F. Muñoz, m. Prado, Júlio César e Jenaro Costina. Alguns deles eram personagens importantes”.

¹¹ Segundo o artigo, o Fondo Ezequiel A. Chávez está sob responsabilidade da UNAM desde o ano de 1967. Nos arquivos estão acondicionadas 128 caixas e 1.717 peças biblio hemerográficas (livros, folhetos, revistas e outros periódicos), além de 3.013 imagens que compõem a seção gráfica do fundo. Dessas imagens, uma grande quantidade está composta de originais fotográficos realizados em várias técnicas e suportes, sendo que muitas são de autoria do próprio Chávez, outras de seus irmãos, Samuel e David, e ainda sua filha, Leticia. Muitas das correspondências pessoais de Chávez tratam da prática fotográfica (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 25).

advogado e deputado no Congresso da União e o próprio presidente da Sociedade, José Luis Requena advogado e empresário ligado à mineração, candidato à vice-presidência pelo Partido Felicitista Nacional¹², (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 24). O próprio Chávez chegou a subsecretário de Justicia y Instrucción Pública, reformou a educação primária e a Escuela Nacional Preparatoria no final do século XIX, além de ter colaborado para a reabertura da Universidade Nacional do México em 1910, sendo nomeado seu reitor em duas ocasiões, em 1914 e 1924 (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 24-25). A historiadora Claudia Negrete complementa esse quadro, quando ressalta que a Sociedad era entendida na época como uma sociedade científica (além de fornecer dados sobre a periodicidade dos encontros da Sociedad e seu lugar de funcionamento), e quando aponta para o fato de que entre seus associados estavam também presentes fotógrafos de estúdio:

La Sociedad Fotográfica Mexicana surgió como toda una hija de la ciencia: “por sus muchos puntos de contacto y relación con la física y la química experimental, la clasificamos entre las sociedades científicas”. La fundó un personaje importante para la historia de la fotografía mexicana: el ingeniero Fernando Ferrari Pérez, quién fungió como su presidente por muchos años. Entre sus miembros destacados se encontraban los hermanos Torres y los Valletto, que eran los fotógrafos de estudio. Tuvieron actividad constante, ya que se reunían mensualmente en el edificio del ex arzobispado de Tacubaya hasta los primeros años del nuevo siglo XX, en que un amateur, el abogado José Luis Requena, tomó el lugar del ingeniero Ferrari Pérez. (NEGRETE, 2005, p. 38)¹³

A documentação do Fundo permite ainda o estabelecimento de características das fotografias feitas por esses amadores. A primeira delas diz de uma uniformidade e regularidade da forma, que para Cárdenas e Rosa se relaciona com uma falta de interesse pela imagem em suas qualidades estéticas, formais, desenho a organização dos elementos formais, contraste tonal, iconografia. O mesmo desinteresse aparece com

¹² Sobre Requena e a Sociedad Fotográfica Mexicana, consultar mais informações no artigo aqui utilizado de Cláudia Negrete (NEGRETE, 2005, p. 38).

¹³ “A Sociedad Fotográfica Mexicana surgiu como uma filha da ciência: “por seus muitos pontos de contato e relação com a física e a química”. Foi fundada por um personagem importante para a história da fotografia mexicana: o engenheiro Fernando Ferrari Pérez, que foi seu presidente por muitos anos. Entre seus membros destacados se encontravam os irmãos Torres e os Valletto, que eram fotógrafos de estúdio. Tiveram atividades constantes, já que se reuniam mensalmente no edifício do arcebispado de Tacubaya até os primeiros anos do novo século, quando o advogado José Luis Requena tomou o lugar do engenheiro Ferrari Pérez”.

relação às técnicas, foco, exposição, nitidez, qualidade de impressão das cópias, etc. (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 25).

A segunda característica diz respeito à eleição dos temas e objetos fotografados, que conformam uma gama bastante restrita ao âmbito familiar: irmãos, esposa e a filha única de Chávez são retratados na sala, no estúdio, no pátio da casa. Também fazendo referência à vida pessoal do fotógrafo amador, foram encontradas fotografias de suas viagens e passeios pelo país e também no estrangeiro, além de festas e comemorações como a do Centenário da Independência do México e uma viagem à Oaxaca, em que registrou o trajeto ferroviário entre Tehuacán e Oaxaca. Em uma das fotografias sobre as comemorações do Centenário, temos um exemplo muito interessante das “manias particulares de Chávez”, que costumava fazer anotações em suas fotografias:

En otra fotografía más, de la serie de las fiestas del Centenario, escribí: “1º Centenario del grito de Independencia La Plaza de la Constitución y la Catedral de México à las 10:45 minutos de la noche del 15 de Septiembre de 1910 Fotografía tomada desde los balcones del Palacio Nacional por Ezequiel A. Chavez”. (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 27)¹⁴

Para os pesquisadores (que utilizam o pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu), essa restrição com relação à temática e à feitura das fotografias desse amador do começo do século XX estava diretamente atrelada à maneira como se entendia e se pensava a fotografia nesse momento, condicionados pela “prática corrente” de uma determinada parcela da sociedade, cumprindo a função social do culto doméstico no qual a família é ao mesmo tempo sujeito e objeto, fazendo dos acontecimentos familiares situações solenes e eternas. Esse condicionamento estaria também vinculado diretamente à indústria fotográfica e à difusão que essa promovia com relação à prática fotográfica através de suas propagandas comerciais, revistas ilustradas, manuais e revistas especializadas, mas, sobretudo através dos métodos de aprendizagem para amadores (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 27):

¹⁴ “Em outra fotografia, de uma série das festas do Centenário, escreveu: ‘1º Centenário do grito de Independência La Plaza de la Constitución e Catedral do México às 10:45 minutos da noite de 15 de setembro de 1910 Fotografia tomada dos balcões do Palácio Nacional por Ezequiel A. Chávez’”.

Los concursos de aficionados y de profesionales, los requisitos de publicación de las imágenes, las asociaciones de aficionados, primero y los foto-clubes después, complementan y consolidan el trabajo de la industria, y en este sentido forman parte de la industria fotográfica entendida en su sentido lato. Que algunos de ellos hayan rebasado los estrechos límites del aficionado, para alcanzar cualidades estrictamente fotográficas parece ser indubitable. El propio Requena pudiera estar entre ellos, como lo muestra algunas de sus fotografías publicadas en *El Mundo Ilustrado*. (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 27-28)¹⁵

Claudia Negrete também ressalta a importância da indústria fotográfica na prática de amadores do final do século XIX e começo do XX:

La incursión eventual de aficionados, es decir, de personas no especializadas en el oficio, y que no vivían de la práctica cotidiana de la fotografía, se dio precisamente hacia finales de la octava década, y la permitieron factores de índole técnica: la introducción de las placas secas y de las cámaras de mano. (NEGRETE, 2005, p. 38)¹⁶

Percebemos que existe uma diferença entre a prática da fotografia na Sociedad Fotográfica de México para a que depois se configurou no Club Fotográfico Mexicano. O interesse por essa prática e a finalidade da imagem que ela produzia sofreu um deslocamento através do qual passou do registro da vida cotidiana da Sociedad (que podemos associar ao “amador de domingo” conforme a distinção feita por Mello (1998)), para a intenção de ser uma escola de fotografia artística do Club Fotográfico de México. Para o pesquisador Olivier Debrouse (2005) existiu um vínculo direto entre as duas associações, o que fez da Sociedad a antecedente direta do Club Fotográfico de México (CFM):

¹⁵ “Os concursos de amadores e profissionais, os requisitos para publicação de imagens, as associações de amadores, primeiro os fotoclubes, depois, complementam e consolidam o trabalho da indústria, e nesse sentido formam parte da indústria fotográfica entendida em seu sentido lato. Que alguns deles tenham estreitado os limites do amador, para alcançar qualidades estritamente fotográficas parece ser inquestionável. O próprio Requena poderia ter estado entre eles, como mostra algumas de suas fotografias publicadas em *El Mundo Ilustrado*”.

¹⁶ “A incursão eventual de amadores, ou seja, de pessoas não especializadas no ofício, e que viviam da prática cotidiana da fotografia, se deu precisamente em finais da oitava década, e permitiram fatores de índole técnica: a introdução das placas secas e das câmeras de mão”.

En 1904 el fotógrafo aficionado Luis Requena había creado una Asociación Fotográfica de Profesionales y Aficionados, cuya vocación era desarrollar el gusto por la fotografía, organizando excursiones para fotografiar paisajes, edificios y ruinas, primer antecedente del Club Fotográfico Mexicano (CFM), fundado durante la II Guerra Mundial, y convertido en institución formal en 1949. Copia de asociaciones similares de Estados Unidos, el CFM fue, primero, una asociación de aficionados; sin embargo, ante la carencia en México de instituciones o de escuelas dedicadas a la fotografía, muy pronto se convirtió en la principal agrupación de fotógrafos, incluso profesionales. (DEBROISE, 2005, p. 108)¹⁷

Apontando para a conformação da estética fotográfica que foi desenvolvida pelo CFM, Debroise resalta a importância das publicações sobre fotografia. Segundo o autor, a revista *Foto*, que começou a circular pouco antes da fundação do CFM, teria preparado o terreno para o estilo fotográfico marcado pelo “virtuosismo”, o que se tornaria uma marca importante da produção do CFM (DEBROISE, 2005, p. 108).

A revista *Foto* teria entrado no mercado nos anos de 1930 para substituir a revista *Helios*, importante publicação do final da década de 1920, que havia marcado a “crise” do fotógrafo de retratos, que segundo Debroise se deu provavelmente pela difusão entre a classe média, de câmeras portáteis, evidenciada pelo espaço que ocupava cada vez mais na imprensa a publicidade da Kodak, o que fez com que progressivamente um amplo setor da sociedade deixasse de procurar os estúdios para fazer suas fotografias (DEBROISE, 2005, p. 83). As relações entre indústria fotográfica, publicações de revistas especializadas e a prática amadora se entrecruzam, se evidenciam e se ramificam em linhas diversificadas¹⁸. O primeiro número de *Hélios* circulou em 1929, contendo muitos

17 “Em 1914 o fotógrafo amador Luis Requena havia criado uma a Asociación Fotográfica de Profesionales y Aficionados, cuja vocação era desenvolver o gosto pela fotografia, organizando excursões para fotografar paisagens, edifícios e ruínas, primeiro antecedente do Club Fotográfico Mexicano (CFM), fundado durante a II Guerra Mundial, e convertido em instituição formal em 1949, Cópia de associações similares dos estados Unidos, o CFM foi, primeiro, uma Associação de amadores ou escola dedicada a fotografia; no entanto, logo se converteu na principal agrupação de fotógrafos, inclusive profissionais”.

18 No caso de *Helios*, essa relação se complexifica ainda mais quando, em seu terceiro número, desaparecem os anúncios de casas fotográficas, e seu editorial volta-se ao ataque direto de uma parcela definida da indústria fotográfica (La Rochester, American Photo Supply, casa Schultz, Agfa Mexicana), caracterizada pelo fato de pertencerem ou terem relações com comerciantes judeus. Os editoriais da revista tornam-se cada vez mais agressivos, amenizando-se somente a partir de 1931, quando a direção passa de Juan de la Peña para Antonio Garduño. No entanto, o tom antisemita que lhe empreendeu De la Peña não desaparece totalmente. A revista foi publicada até 1936 (DEBROISE, 2005, p. 85-87).

anúncios publicitários, significando que o negócio andava bem, como da American Photo Supply, La Rochester, Foto Mantel, Hugo Brehme e Aurelio Loyo (DEBROISE, 2005, p. 84).

Na direção da revista, Debroise destaca a presença de fotógrafos de estúdio bastante conhecidos na época, técnicos e especialistas em cinema. Aparecem ainda Rudolf Rüdiger e Hugo Brehme como tradutores do alemão, e Antonio Garduño¹⁹ como tradutor do italiano. A presença de tradutores era importante, pois a maioria dos artigos era de caráter técnico, adaptado de publicações estrangeiras. Esse primeiro número trazia também o anúncio da criação de uma Asociación de Fotógrafos de México, presidida por Macario Gonzáles, e a realização de um concurso de fotografias do qual poderiam participar os leitores da revista. Entre os jurados se encontravam dois membros da Academia de San Carlos²⁰, Alfredo Ramos Martínez e Germán Gedovius. Segundo Debroise, a inclusão de pintores da Academia entre os jurados de concursos fotográficos era uma prática comum (DEBROISE, 2005, p. 84).

Essa Asociación de Fotógrafos de México, segundo nota de Debroise, teria sido fundada em 1926. Além da já citada Sociedad Fotográfica de Profesionales y Aficionados, em 1920, Agustín Casasola, Ezequiel Álvarez Tostado, Ezequiel Carrasco, Alberto Garduño entre outros, fundaram a Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. Antes do

19 No ano anterior à publicação de *Helios*, enviou uma representação mexicana para a Feria de Sevilla, que teve como ganhadores Antonio Garduño, Hugo Brehme, Roberto Turnbull, Livrado García, Ignacio Gómez Gallardo e Tina Modotti, Eva Gonzáles e Eva Mendiola, além de Manuel Álvarez Bravo que recebe um “diploma de honor” (DEBROISE, 2005, p. 84).

20 A Academia de San Carlos, na Cidade do México, foi fundada em 1785, sendo a primeira academia de arte fundada na América Latina e a única estabelecida durante o regime colonial. Chegou a ser considerada pela Espanha como um erro político devido ao sucesso e a independência que conquistou da Academia de San Fernando, de Madrid, que serviu como exemplo para sua organização. O naturalista alemão Alexander von Humboldt descreveu a Academia de San Carlos como de “vigorosa e produtiva democracia”. Dawn Ades no livro **Arte na América Latina**, afirma que as ideias que a Academia mexicana favorecia e disseminava “acabaram resultando na independência política do México”. Ades cita literalmente uma descrição das atividades na academia feita Frances Calderón de la Barca, a partir do relato de Humboldt, ressaltando seu caráter democrático: “Ele nos conta que todas as noites, naqueles salões bem iluminados por lâmpadas de Argand, centenas de jovens encontravam-se reunidos, alguns fazendo esboços de moldes de gesso, outros de modelos vivos e ainda outros que copiavam desenhos de mobiliários (...) e ali, todas as classes, todas as cores e raças se misturavam: o índio ao lado do rapaz branco e o filho de um paupérrimo mecânico ao lado de um riquíssimo senhor. O ensino era gratuito e não se limitava a paisagens e figuras, um dos principais objetivos era difundir entre os artistas o gosto geral pela elegância e pela beleza da forma, bem como incentivar a indústria nacional”. Cf. ADES, Dawn. “As academias e a História da pintura”. In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. A era moderna, 1820 – 1980. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p. 27 - 39.

surgimento do Club Fotográfico de México, na primeira metade do século XX, associações de fotógrafos, profissionais ou amadores, foram comuns:

Nos falta espacio para tratar a fondo las incontables asociaciones, tanto de profesionales como de aficionados, que surgieron en la mitad del siglo XX tanto en la capital como en varias ciudades de provincia. Encontramos por casualidad, en la miscelánea de la Hemeroteca Nacional, los estatutos de la Sociedad Fotográfica de Monterrey, que atestiguan claramente el auge y la institucionalización de la práctica profesional en el conjunto del país. En ese mismo sentido, las investigaciones regionales emprendidas por José Antonio Rodríguez revelan la existencia de sociedades similares en Puebla y Guadalajara. Antes de la creación, en la posguerra inmediata, del Club Fotográfico de México, algunas asociaciones artísticas también crearon también sus “secciones de fotografía”, como fue el caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que la encargó a Manuel Álvarez Bravo y a Heirich Gutmann. En el caso, la historia de las diversas asociaciones fotográficas, así como la de sus filiaciones políticas y estéticas merecen un estudio aparte. (DEBROISE, 2005, p. 93)²¹

2.2: Características das associações de fotógrafos amadores:

O fato de existirem no México muitas associações de fotógrafos, tanto profissionais quanto amadores, fez com que o mercado editorial também desenvolvesse publicações voltadas para as duas formas de praticar a fotografia. José Antonio Rodríguez em seu artigo “Revistas para aficionados y profesionales” mapeia esse campo (RODRÍGUEZ, 2005 b, p. 39-40). A primeira publicação de que se tem notícia como sendo a primeira revista mexicana de fotografia foi *El fotógrafo mexicano*, sendo seu primeiro número de 1899, primeiro editada por American Photo Supply e depois, a partir de 1939, por Kodak Mexicana, que entre 1928-1929 editou também um folheto dedicado ao mercado latino-americano, *Apuntes fotográficos*. Aparecem ainda, até a década de 1960:

²¹ “Nos falta espaço para tratar a fundo as incontáveis associações, tanto de profissionais como de amadores, que surgiram na metade do século XX, tanto na capital quanto em várias cidades do interior. Encontramos por casualidade, na primeira miscelânea da Hemeroteca Nacional, os estatutos da Sociedade Fotográfica de Monterrey, que atestam claramente que o auge e a institucionalização da prática profissional no conjunto do país. Nesse mesmo sentido, as investigações regionais empreendidas por José Antonio Rodríguez revelam a existência de sociedades similares em Puebla e Guadalajara. Antes da criação, e no imediato pós-guerra, do Club Fotográfico de México, algumas associações artísticas também criaram suas “seções de fotografia”, como foi o caso da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR) para a qual foram encarregados Manuel Álvarez bravo e Heirich Gutmann. No caso, a história de diversas associações fotográficas, assim como a de suas filiações políticas e estéticas merecem um estudo a parte”.

Helios, revista mensual fotográfica, *Cámara - el primer magazine fotográfico mexicano*, *Foto - boletín mexicano de fotografía*, *Instantáneas*, *la revista del aficionado mexicano*, *El fotógrafo profesional*, e a publicação do CFM, que teve seu primeiro número de boletim publicado em 1949, intitulado *Boletín del Club Fotográfico de México*, passando, no começo da década de 1960 a chamar-se *A. F. Arte Fotográfico*. Rodríguez ressalta o papel que essas publicações cumpriram tanto na divulgação de um pensamento sobre a prática da fotografia e suas concepções estéticas, quanto dos próprios fotógrafos, ressaltando a importância dessa fonte para a escrita de outras histórias da fotografia:

Un tanto relegadas como fuentes primarias para la historia, las revistas para el aficionado son, sin embargo, una referencia básica de usos y costumbres; esto es, de prácticas y resoluciones que se dieron en proceso en el medio siglo XX mexicano. Sorprendentemente también en donde concurrieron creadores esenciales en nuestra fotografía, después de los mencionados, digamos, también Manuel Álvarez Bravo. Por eso, documentos necesarios para la elaboración de otras historias. (RODRÍGUEZ, 2005 b, p. 40)²²

O Club Fotográfico de México foi fundado durante a Segunda Guerra Mundial, mas se tornou uma instituição formal apenas em 1949 (DEBROISE, 2005, p. 108). Sua relação com a indústria e comércio fotográfico foi evidenciada já no segundo número de seu boletim, em fevereiro de 1949, por ocasião da troca de sede do clube, que pelo aumento de seus associados, precisou de um espaço maior para a organização de exposições, reuniões mensais e laboratório. As primeiras reuniões do CFM haviam sido realizadas na Rua Londres, n. 15, contando com apenas 22 membros, passando a contar com 160 em março de 1949 (GUTIÉRREZ, 1949b):

Esperamos poder inaugurar nuestra casa en el curso del mes de marzo y no quiero dejar de mencionar la magnífica cooperación que en forma de donativos nos ha hecho la Kodak Mexicana Ltda., la American Photo Supply, la “Photo Regis”, la Ansco, los señores Sanborn y otros mucho más comerciantes que desinteresadamente han cooperado con nosotros

²² “Um pouco renegadas como fontes primárias para a história, as revistas para o amador são com tudo, uma referência básica de usos e costumes; isto é, de práticas e resoluções que se deram em processo no meio do século XX mexicano. Surpreendentemente também onde concorriam criadores essenciais de nossa fotografia, depois dos mencionados, também Manuel Álvarez Bravo. Por isso, documentos necessários para a elaboração de outras histórias”.

con equipo sin costo en la dotación de elementos a este club. También debemos mencionar que la aportación de los socios ha sido de gran ayuda, pues sin ella, no hubiésemos estado en aptitud de lograr este fin. (GUTIÉRREZ, 1949a)²³

Ainda no boletim n. 2, na seção intitulada “Ecos de la junta anterior”, temos a informação de que a sede já tinha novo endereço²⁴:

Por idea e iniciativa de nuestro Presidente Juanito Gutiérrez y del Sr. Francisco Vives se logró conseguir ya el local del Club en la Avenida Insurgente n° 466 que reúne todas las condiciones que se necesitan para poner los diversos departamentos que requiere nuestro Club y en donde estará también la Secretaría. En forma espontánea la mayoría de los socios suscribieron cantidades en efectivo para poder hacer frente a todos los gastos que se necesitan hacer para condicionar el local debidamente. (MARTÍNEZ, 1949a,)²⁵

A estreita relação do Club com as casas de comércio fotográfico desde sua fundação, se mantendo ao longo da história da associação, em algum momento necessitou de esclarecimentos quanto à função que o clube como local de ensino, de prática fotográfica e não de comércio. No edital do boletim de novembro de 1949, assinado pelo então presidente do Club, Juan Gutierrez, insiste na autonomia da associação diante das relações comerciais, nas bases sob as quais tinha sido fundado, de liberdade de expressão. A intenção do editorial em ressaltar a autonomia do Club diante do comércio fotográfico seria a de frisar que, apesar de ter sido fundado por amadores com a ajuda de determinadas casas e distribuidoras de produtos fotográficos, isso não os

23 “Esperamos poder inaugurar nossa casa no curso do mês de março e não quero deixar de mencionar magnífica cooperação que em forma de donativos nos há feito a Kodak Mexicana Ltda., a American Photo Supply, a “Photo Regis”, a Ansco, os senhores Sanborn e muitos outros comerciantes que desinteressadamente cooperaram conosco, com equipamentos sem custo para equipar esse clube. Também devemos mencionar que a participação dos sócios foi de grande ajuda, pois sem ela não conseguiríamos alcançar nosso fim”.

24 Em 1950, a sede volta a mudar de endereço, passando a funcionar na Rua San Juan de Letrán, n. 80 (EDITORIAL, n.4, 1950, p. 5).

25 “Por ideia e iniciativa de nosso Presidente Juanito Gutiérrez e do senhor Francisco Vives conseguimos o local para nosso Club na Avenida Insurgentes, n° 466, que reúne todo as condições que necessitamos para alocar os diversos departamentos que requer nosso Club e onde estará também a Secretaria. De forma espontânea a maioria dos sócios subscreveram quantidades em dinheiro para podermos custear todos os gastos que necessitamos fazer para organizar o local devidamente.”

impedia de manter relações com outros comerciantes, assim como não se colocavam como representantes dos produtos vendidos pelas casas que os apoiaram:

Los fundadores de este Club que son los asociados y las casas distribuidoras de artículos fotográficos mostraron su espontánea y desinteresada cooperación, sin mayor mira que la de hacer un Centro de Aficionados a desarrollar el arte de la fotografía y sin el menor egoísmo y finalidad de interés comercial para el futuro. La autonomía es privilegio que se conquista a base de un desinterés absoluto, y el hecho de sentirse sin obligaciones o compromisos morales, es en realidad la labor de bien pensar y sensato sentir. (...) No contraer compromisos comerciales dentro de nuestra Institución es básico, puesto que de esa manera nunca se cerrarán las puertas para los elementos que componen la industria y comercio fotográfico, fuentes principales éstas de información y prosperidad en el Arte. (GUTIÉRREZ, 1949d)²⁶

O perfil de seus associados também é claramente delineado no Editorial do boletim, em março de 1949, e segue o esperado em uma associação desse tipo: profissionais liberais, comerciantes, industriais, ou seja, “lo más granado de la sociedad”. Alguns fotógrafos profissionais faziam parte da lista de associados do clube. Encontramos no primeiro número do boletim, de janeiro de 1949, o nome de Gabriel Figueroa na lista “Socios del Club Fotografico de México”, classificado como membro honorário (SOCIOS DEL CLUB FOTOGRÁFICO DE MÉXICO, 1949):

Ya tenemos dentro de los socios todas las actividades sociales representadas: ingenieros, doctores, banqueros, comerciantes, diplomáticos, abogados y en general lo más granado de la sociedad de México como profesionistas miembros de nuestro Club. (GUTIÉRREZ, 1949b)²⁷

²⁶ “Os fundadores deste Club que são seus associados e as casas distribuidoras de artigos fotográficos mostraram espontânea e desinteressadamente cooperação, sem maior interesse que ajudar um Centro de Amadores a desenvolver a arte fotográfica sem o menor egoísmo ou finalidades de interesse comercial para o futuro. A autonomia é um privilégio que se conquista na base de um desinteresse absoluto, e o fato de sentir-se sem obrigações ou compromisso morais, é em realidade o trabalho de bem pensar e de sensato sentir. (...) Não contrair compromissos comerciais dentro de nossa Instituição é básico, posto que dessa maneira nunca se fecharão as portas para os elementos que compõem a indústria e o comércio fotográfico, fontes principais de informação e de prosperidade da Arte”.

²⁷ “Já temos no quadro de sócios todas as atividades sociais: engenheiros, doutores, banqueiros, comerciantes, diplomatas, advogados e em geral o mais graúdo da sociedade do México como profissionais membros de nosso Club”.

Também em 1949 começaram as sessões de cinema do clube, que funcionavam nos finais de semana. A ideia era abrir o clube para que fossem exibidos filmes aos sócios e suas famílias, mas também ao público geral. Em maio de 1949 encontramos na seção “Noticiero”: “CINE: en breves días y por gentileza de nuestro consocio el Dr. Héctor Arana se iniciarán exhibiciones de cine sonoro todos los sábados desde la 6 p. m. y podrán concurrir las familias de los socios, con la gente menuda” (VISOR, n. 5, 1949, s/p). Já em julho do mesmo ano, o boletim passou a contar com a “Sección Cinematográfica”, assinada por Héctor Aranas. A través dessa seção, somos informados de que o clube teria um laboratório para facilitar a execução dos filmes dos associados, conferências sobre temas relacionados à cinematografia, uma biblioteca com temas que abarcassem o assunto, além de concursos trimestrais em que poderiam concorrer os associados, desde que seguindo as regras estipuladas:

Para la satisfacción de los aficionados a la cinematografía se ha formado la sección especializada dentro del organismo de nuestro Club, sección que trabajará bajo el siguiente plan de acción: 1º - Se celebrarán concursos TRIMESTRALES, habrá cuatro categorías correspondientes a 8 mm blanco y negro y 8 mm en color. 16 mm blanco y negro y 16 mm en color. Tiempo de proyección máxima por película de 20 minutos, pudiendo presentar dos películas por concursante. El primero se celebrará el mes de septiembre próximo siendo el tema libre. El concurso será el sábado anterior a la junta reglamentaria del mes, a partir de las 16 horas, se elegirá un jurado que sea el que otorgue los premios y el día de la junta se proyectarán las películas premiadas. (ARANA, 1949, p. 6)²⁸

Importante salientar que a “Sección Femenil” do CFM tinha como função oferecer aulas de fotografia às suas associadas, assim como o uso dos laboratórios. Com a intenção de agregar maior número de associadas, quando da inauguração da Sección Femenil, foi resolvido que não seria cobrada a taxa de inscrição para as primeiras vinte associadas, assim como a mensalidade seria de cinco pesos. No entanto, a inscrição nessa

²⁸ “Para a satisfação dos amadores e da cinematografia, formou-se a seção especializada dentro de nosso Club, seção que trabalhará sob o seguinte plano de ação: 1º - Se celebrarão concursos TRIMESTRAIS, haverá quatro categorias correspondentes a 8 mm em cor, 16 mm branco e preto e 16 mm em cor. Tempo de projeção máximo por filme de 20 minutos, podendo cada concorrente apresentar dois filmes. O primeiro acontecerá no mês de setembro próximo, sendo o tema livre. O concurso será no sábado anterior ao júri regulamentar do mês, a partir das 16 horas, se elegerá um jurado que outorgará os prêmios e no dia da avaliação serão projetados os filmes premiados”.

seção específica pressupunha que as atividades como as aulas, o uso dos laboratórios e os concursos seriam feitos separadamente do resto dos associados. Se as fotógrafas quisessem concorrer aos “Salones Generales”, poderiam desde que inscritas na “categoria B”, passando a arcar com as mesmas quantias pagas mensalmente pelos outros associados:

La Directiva del Club Fotográfico de México, juzgando que el establecer una nueva sección dentro de sus actividades, que agrupara a las damas aficionadas a la fotografía, era muy interesante bajo muchos aspectos, en su sección regulamentaria del día 30 del mes próximo pasado acordó formar el Sector Femenil y nombró como Presidenta de esta Comisión a la entusiasta y dinámica socia señora Aurora Eugenia Latapi de Catañeda, quien contará con todo el apoyo y cooperación de la Directiva para el desempeño de su cometido. El grupo femenino contará con un horario especial, para que se les impartan cursos fotográficos y será dedicado un día especialmente a este Sector para el uso de los laboratorios. (...) Este grupo presentará sus trabajos en una sección especial compitiendo entre ellas mismas, pero sujeto este concurso a las bases fijadas para el resto de los socios. Cualquiera dama en cuanto se considere con los arrestos suficientes para concursar en los Salones Generales, podrá hacerlo, ingresando en la Categoría “B”, sólo que en estos casos será considerada como socia regular, cubriendo las cuotas reglamentarias, pero conservando su derecho de asistir a los cursos que se impartan y laboratorios en las horas y días fijados para el Sector Femenil. (LADOR, 1950, p. 35)²⁹

A seção “Buenas Artes”, assinada por Juan Mata, que teve sua primeira aparição no boletim em junho de 1949, exercendo a função dentro do conjunto da publicação, tratar desde temas abrangentes como de que forma se poderia definir a beleza nas artes plásticas, mas principalmente dos concursos mensais promovidos pelo clube. Foi também

²⁹ “A diretoria do Clube Fotográfico de México, julgando que o estabelecer uma nova seção dentro de suas atividades, que se agrupa as damas amadoras da fotografia, é muito interessante diante de muitos aspectos, em sua seção regulamentar do dia 30 do mês próximo passado, acordou formar o Setor Feminino e nomeou como Presidenta dessa comissão a entusiasta e dinâmica sócia senhora Aurora Eugenia Latapi de Castañeda, quem contará com todo o apoio e cooperação da Directiva para o desempenho de seu cargo. O grupo feminino contará com um horário especial, para que tenham acesso a cursos fotográficos e será dedicado um dia especial para esse setor para que usem o laboratório. (...) Este grupo apresentará seus trabalhos em uma seção especial competindo entre elas mesmas, mas este concurso também está sujeito às bases fixadas para o resto dos sócios. Qualquer dama, desde que se considere com os requisitos suficientes para ingressar nos Salões Gerais, poderá fazer, ingressando na categoria B, só que nesse caso será considerada como sócia regular, cobrindo as cotas regulamentárias, mas conservando seu direito de assistir aos cursos que ministram e os laboratórios nas horas e dias fixados para o Setor Feminino”.

nessa seção que encontramos explícita a intenção da revista, que seria a de ajudar todos os que quisessem se inteirar da arte fotográfica. Mata deixa claro que o clube e suas atividades tinham um caráter pedagógico no que se referia à composição da imagem fotográfica, principalmente através das avaliações feitas pelos jurados das fotografias que venciam os concursos mensais com temas definidos pela direção do clube, e que eram publicadas na capa do boletim. Mata critica o fato de que os comentários sobre os acertos e falhas da produção do clube se restringissem às fotografias que ganhavam essas competições, em vez de abarcar todas as inscritas, estendendo dessa forma “esta labor de educación artística”:

Nuestra revista, viene a ayudar a los que de verdad quieren introducirse en el arte fotográfico. Mensualmente se reseñan las faltas y se marcan los aciertos de la fotografía premiada por el Jurado, aunque en mí entender debería hacerse también con todas las demás fotografías que no sean premiadas para hacer más extensa esta labor de educación artística. Esta labor que a primera vista, parece solamente destinada al autor de la fotografía, enseña también a los aficionados en general a no incurrir en los errores apuntados, y tienen un alto valor los que quieren saborear la contemplación de fotografías y educar su gusto artístico. Acostumbrados a que nos sean comunicados los descuidos y poniendo atención en la enseñanza, se llegará a seleccionar lo que más mérito artístico encierra, por lo que teniendo propio parecer, desaparecerán por completo los peligros de la influencia de críticas interesadas. (MATA, n. 6, 1949, s/p)³⁰

As avaliações dos concursos eram feitas durante as reuniões mensais dos associados, como um evento aberto aos que quisessem assistir ao julgamento das obras apresentadas. Para cumprirem a função de juízes eram convidados fotógrafos reconhecidos no meio, como vemos em “Ecos de la reunión anterior”, escrito por Jorge

³⁰ “Nossa revista, vem ajudar aos que de verdade querem introduzir-se na arte fotográfica. Mensalmente são resenhados os erros e se ressaltam os acertos da fotografia premiada pelo Jurado, ainda que no meu entender deveriam fazer o mesmo com todas as demais fotografias, mesmo com as que não foram premiadas, para tornar mais extenso esse trabalho de educação artística. Esse trabalho que a primeira vista parece somente destinado ao autor da fotografia, ensina também os amadores em geral a não incorrer nos erros apontados, e tem um alto valor aos que querem saborear a contemplação de fotografias e educar o gosto artístico. Acostumados a que nos sejam comunicados nossos descuidos e pondo atenção no ensino, se chegará a selecionar o que mais mérito artístico encerra, pelo que, tendo seu próprio parecer, desaparecerão por completo os perigos da influência de críticas interessadas”.

Fernandez em outubro de 1949. Os convidados de honra do mês tinham sido Justino Fernández, Armando Salas Portugal e Arno Brehme, filho de Hugo Brehme:

Nuestra última reunión mensual del jueves 22 de septiembre, fue todo un éxito por todos conceptos: nuestros salones estaban invadidos de bellas damas, preciosas fotografías, y números invitados, entre ellos los de honor, que en esta ocasión fueron los señores Justino Fernández, Armando Salas Portugal y Arno Brehme, quienes gentilmente fungieron como jueces de la competencia de Blanco y Negro y Transparencias de color, apreciando una mejor calidad en las fotografías presentadas de acuerdo con nuestro tema obligado de “Textura”. (FERNANDEZ, 1949)³¹

Ainda no ano de 1949, através de artigo de Francisco Vives “Nuestro próximo salón”, o Club manifestava a intenção de que essas reuniões e exposições dos trabalhos apresentados pelos associados nos concursos internos se expandissem, se tornassem um Salão primeiro com alcance nacional, e em pouco tempo internacional. Já haviam pensado inclusive no melhor local para a exposição das obras, o Palácio de Bellas Artes, com maior visibilidade pelo fácil acesso, assim como na impressão dos catálogos, que deveriam ser impressos pela Secretaria de Educação Pública:

Hay la intención de dar a conocer al público los trabajos del Club Fotográfico de México y nada mejor que un Salón en algún lugar público. El Palacio de Bellas Artes seria el lugar indicado por lo que se refiere su accesibilidad, comodidad, amplitud, etc., etc., como tal prestigio que daría a nuestro Club, máxime si se consigue no solamente el que se nos facilite el lugar, sino que la Secretaría de Educación Pública nos imprimiera el Catálogo del Salón en número bastante liberal para enviarlo a otros clubes Nacionales y Extranjeros. (VIVES, , 1949)³²

³¹ “Nossa última reunião mensal de quinta-feira, 22 de setembro, foi um êxito em todos os sentidos: nossos salões estavam invadidos por belas damas, preciosas fotografias, e inúmeros convidados, entre os de honra, que nessa ocasião foram os senhores Justino Fernández, Armando Salas Portugal e Arno Brehme, que gentilmente foram juízes da competição de Branco e Preto e Transparências de cor. Apreciando uma melhor qualidade nas fotografias apresentadas de acordo com nosso tema ‘Textura’”.

³² “Existe a intenção de dar ao conhecimento do público os trabalhos do Club Fotográfico de México e nada melhor que um Salão em algum lugar público. O Palácio de Bellas Artes seria um lugar indicado pelo que se refere a seu acesso, comodidade, amplitude, etc., etc., dando a nosso Club prestígio, máxima que se consegue somente se nos facilitarem o lugar, e a Secretaria de Educação Pública nos imprima o Catálogo do Salão em grande número para enviá-los a outros clubes nacionais e estrangeiros”.

2.3: A missão do Club Fotográfico de México: processos de folclorização da imagem do México

Em fevereiro de 1950 assumiu a presidência do Club Manuel Ampudia. Em seu primeiro editorial do boletim, reforça como um dos projetos mais importantes do clube a realização de um Salão Internacional, a realização do primeiro Salão Internacional do México (AMPUDIA, n. 2, 1950, s/p). O CFM já fazia parte da Photographic Society of America (PSA) desde 1949, como encontramos em artigo assinado por Martínez, em 1949 (MARTÍNEZ, n.2,1949, s/p). Em 1950, Ampudia já considerava a fotografia feita pelo clube boa o suficiente para figurar nos salões internacionais para os quais com frequência eram convidados pela PSA a participar. Ampudia convidava os associados a enviarem seus trabalhos aos salões, sendo esse um meio de divulgação das belezas do país, e essa finalidade era a realização de uma das maiores aspirações dos amadores do clube, segundo afirmação de Ampudia:

La misión más importante del C.F. de M. es contribuir con nuestro grano de arena a la divulgación de las bellezas de nuestro país; grande organizaciones turísticas están empañadas en este esfuerzo, y nosotros podemos hacer muy seria labor sencillamente exhibiendo el producto de nuestra diversión. (AMPUDIA, n. 3, 1950, p. 13 e 20)³³

Segundo os artigos que encontramos no boletim da associação, no final da década de 1940 e começo de 1950, as seções sobre as técnicas e equipamentos fotográficos ficavam a cargo de conhecidos pictorialistas, como Enrique Segarra, em artigos como, por exemplo, “Consultas - ¿Cuales son las diferencias entre películas comunes, ortocromáticas y pancromáticas?” (BCFM, n. 5, 1949, p. 17-18), e José Turu, “Sección técnica – Los problemas de las exposición” (BCFM, n. 6, 1949). Pictorialistas como Segarra, Turu, Lopez Aguado e Francisco Vives eram considerados pelo clube como os “catedráticos” da fotografia nacional:

Muchos factores la hicieron así: Fotografía de acción, un tema siempre nuevo; kodakchromes maravillosos, subasta familiar animada por

³³ “A missão mais importante do C.F. de M. é contribuir com nosso grão de areia para a divulgação das belezas de nosso país; grandes organizações turísticas estão empenhadas nesse esforço, e nós podemos fazer um bom trabalho exibindo sensivelmente o produto de nossa diversão”.

Manuel Ampudia, el crooner del ingenio, y para cerrar con broche de oro: el debut de “los Catedráticos”, LOPEZ AGUADO, VIVES, SEGARRA, três sólidos pilares de la técnica fotográfica Nacional, quienes pusieron de relieve una vez más su bien conquistada fama, reconocida por propios y extraños, por resolver con atingencia los problemas que les fueron planteados. (AGUNDIS, n. 6, 1949, p. 10)³⁴

Tinham bastante definida sua política sobre a imagem. Um de seus ideólogos, Nicholas Ház³⁵, assinalava em um livro publicado em 1952, pelo próprio clube, que os temas para os fotógrafos pictorialistas eram os campos e mares líricos e românticos, bonitas flores, gente velha, feliz, singulares, com características exóticas. Apontava também o que o fotógrafo não devia fotografar: destruição, crime, lixo, miséria, nada que tivesse a ver com os documentaristas, que se especializavam em fotografar o mais abominável, as situações escandalosas, e que podem encontrar com essas fotografias, um modo de envergonhar a sociedade e os governos, afirmação que marca fortemente o posicionamento governista, elitista do clube (RODRIGUEZ, 2002, p. 50-52).

Dentre os temas trabalhados pelo CFM destacaremos o que entendemos como o mais importante na década de 1950, e que diz respeito à questão da folclorização de tipos populares, especialmente dos grupos étnicos do país, e por vincularem-se fortemente aos ideários governistas, reforçando o dito acima. Esse tema, assim como a estética pictórica associada a ele, é importante porque diz respeito diretamente à construção de uma identidade mexicana, a mexicanidad, procurada desde os primeiros anos de

³⁴ “Muitos fatores a fizeram assim: fotografia de ação, um tema sempre novo; kodakcromos maravilhosos, leilão familiar animado por Manuel Ampudia, o crooner do engenho, e para terminar com chave de ouro: o debut dos “catedráticos”, LOPEZ AGUADO, VIVES, SEGARRA, três sólidos pilares da técnica fotográfica nacional, que puseram em destaque mais uma vez sua bem conquistada fama, reconhecida por próximos e estranhos, por resolver com presteza os problemas que nos foram planteados”.

³⁵ Esse livro de Nicholas Ház foi organizado a partir de um curso que este deu para os associados do CFM em 1951 com o mesmo título, “Manejo de las imágenes”. Posteriormente foi editado em inglês pelo autor, e traduzido do inglês pelo sócio do CFM, Arturo Vives. Tanto Vives quanto Ház assinavam como representantes da P.S.A. A publicação em espanhol foi feita no ano seguinte, 1952, pelo próprio CFM. Pudemos consultar um exemplar no arquivo pessoal de José Antonio Rodriguez. Cf. HÁZ, Nicholas. **Manejo de las imágenes**. Trad. Arturo Vives. México: Club Fotográfico de México, 1952. No boletim n. 80, encontramos um artigo de Ház transcrito do *Correo Fotográfico Sudamericano*, dividido em cinco partes, intitulado “Arte e composição”. A última parte do artigo foi publicada em abril de 1953, acompanhada de uma nota de pesar pelo falecimento de Ház naquele mesmo ano. A nota nos informa ainda que Ház nasceu na Hungria, mas viveu muitos anos nos Estados Unidos, onde se destacou no meio clubista não só pela produção fotográfica, mas pelo conhecimento técnico.

institucionalização da Revolução Mexicana, na década de 1930³⁶, e que ao longo dos anos e dos governos vão matizando os temas de maior importância para as discussões em voga. O indígena (e sua construção imagética), com suas mais variadas expressões culturais presentes em ritos, mitos, danças, canções, línguas, objetos cotidianos, vestimentas, gestos são então incorporados a esse extenso projeto de redescobrimto do México, mantendo-se sua importância nas décadas seguintes³⁷. Por esse motivo, para Debroise, é importante insistir na íntima relação entre a fotografia e antropologia nos anos que vão de 1920 a 1950 (DEBROISE, 2005, p. 196). Toda a produção fotográfica que resultou dessa aproximação (existem variações bastante amplas) vai desde um olhar que constrói as imagens, imbuído de conhecimento sólido sobre as questões indígenas, quanto de viajantes que estiveram por pouco tempo no país:

(...) los intelectuales mexicanos, forjadores de la patria y de una “cultura de la Revolución Mexicana”, se lanzan con entusiasmo al descubrimiento de un territorio, sus mitos, sus leyendas, sus tradiciones, supuestamente enterradas y olvidadas, durante los periodos de opresión colonial, así como de la era porfiriana. Descubrir, entender y valorar a México, a la esencia de este país, significa, por tanto, investigar el “nuevo mundo”

³⁶ Logo após a Revolução, o México desenvolve a noção de nacionalismo, ou como afirma a pesquisadora colombiana Mariana Figarella (2002), uma vontade de poder nacionalista que se vincula com a unificação e institucionalização do Estado capitalista moderno. A procura por uma identidade mexicana, pela “mexicanidad” torna-se elemento de grande importância durante esse processo de nacionalização tão preocupado com a homogeneização do território nacional, de sua cultura. Uma parte importante da intelectualidade da época envolvida com esse processo entende que estavam vivendo um momento importante para a procura da mexicanidade, já que o movimento (aqui com o sentido de deslocamento, de mover/tirar do lugar anterior) trazido pela Revolução havia possibilitado que o “verdadeiro” México, o México enterrado, ressurgisse. Segundo Debroise, o tom do nacionalismo cultural pós-revolucionário foi dado em 1923, com o manifesto do recém-criado Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, quando este afirma que a arte do povo mexicano é a manifestação espiritual maior e mais saudável do mundo, assim como a tradição dos povos indígenas do México a melhor de todas (DEBROISE, 2005, p. 195).

³⁷ Não poderemos seguir detalhadamente as relações entre a fotografia indigenista e as variações com relação à forma como foram desenvolvidas políticas públicas voltadas aos grupos indígenas vinculadas às propostas educacionais e culturais desenvolvidas no período pós-revolucionário. No entanto, vale ressaltar que até o ano de 1968, segundo Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer, a Revolução se manteve como um legado: “A Revolução deixou de ser uma força real depois do mandato presidencial de Manuel Avila Camacho (1940-1946), mas seu prestígio histórico e a aura de suas transformações profundas continuaram dando legitimidade aos governos mexicanos da segunda metade do século XX. Esse brilho mitológico e real do passado recente permitiu, a partir de Cárdenas, que o status quo, embora eivado de falhas e injustiças, fosse apresentado ao país como um fenômeno passageiro, já que o verdadeiro México era justamente o que ainda não surgiu, mas sim o que estava por surgir. Esse foi um salto ideológico crucial, e sua história é a história de um fato revolucionário num presente contínuo e num futuro que era apenas uma promessa” (CAMÍN; MEYER, 2000, p. 211).

que surge de la lucha armada (...). Sin formación previa, los artistas se erigen, sobre la marcha, en antropólogos: Roberto Montenegro, el Doctor Atl y Miguel Coviarrubias coleccionan y exponen “artes populares”; Jean Charlot y Anita Brenner descubren ídolos detrás de los altares; Adolfo Best Maugard inventa un método de dibujo basado en los “siete elementos primarios” de la arte mexicano; Frances Toor recopila corridos y huapangos, y describe las danzas de Los viejitos y de Moros contra Cristianos; Salvador Novo y Xavier Villaurutia encuentran pintores coloniales y decimonónicos olvidados en las provincias. (DEBROISE, 2005, p. 195-196)³⁸

O processo de nacionalização da cultura mexicana estava diretamente vinculado à criação de um imaginário sobre as populações indígenas. No entanto, esse imaginário deveria convergir para a criação de um tipo único, e não reforçar as diversidades das etnias presentes no território mexicano. Segundo Antonio Carlos Amador Gil, a busca pela homogeneização, pela criação de uma identidade nacional única que se impusesse às várias etnias, línguas e culturas presentes no território mexicano, encontrou na figura do mestiço o tipo nacional ideal: o “nacionalismo mexicano pós-revolucionário utilizou-se, profundamente, do mito do mestiço” (GIL, 2011, p. 341).

Apoiando-nos em José Antonio Rodríguez (2002), podemos mapear algumas publicações e exposições de fotografias da segunda metade do século XX que mostram a tensão existente na tentativa de criação de imaginários, na busca por uma mexicanidade. Segundo Rodríguez, em 1946 aconteceu a inauguração, no Palácio de Bellas Artes, da exposição *México Indígena*. Concebida por Lucio Mendieta y Nuñez, diretor do Instituto de Investigações Sociais da UNAM, instituição responsável pelo acervo fotográfico em questão. A referida exposição teve grande sucesso e fez eco ao livro publicado alguns anos antes por Mendieta y Nuñez: *Valor económico y social de las razas indígenas de México* (RODRÍGUEZ, 2002, p. 12). Nesta obra, o autor afirmava não ser possível chamar o

³⁸ “(...) os intelectuais mexicanos, forjadores da pátria e de uma ‘cultura da Revolução Mexicana’, se lançam com entusiasmo ao descobrimento de um território, seus mitos, suas lendas, suas tradições, supostamente enterradas e esquecidas, durante os períodos de opressão colonial, assim como da era porfiriana. Descobrir, entender e valorizar o México, a essência desse país, significa, portanto, investigar o ‘novo mundo’ que surge da luta armada (...). Sem formação prévia, os artistas se tornam, sobre a marcha, em antropólogos: Roberto Montenegro, el Doctor Atl e Miguel Covarrubias coleccionam e expõem ‘artes populares’; Jean Adolfo Best Maugard inventa um método de desenho baseado nos ‘sete elementos primários’ da arte mexicana; francês Toor compila corridos e Huapangos, e descreve as danças do Los viejitos e Moro contra Cristianos; Salvador Novo e Xavier Villaurrutia encontram pintores coloniais e do século XIX esquecidos nas províncias”.

México de nação, já que ainda existia em seu território uma grande massa de indígenas que não tinham identificação com o resto da população, de mestiços e crioulos, com raiz na cultura europeia, em que se encontrava a manifestação da cultura mexicana, sua unidade ideológica e sentimental. Essa impossibilidade que Mendieta y Nuñez ressalta está então justamente relacionada com a diversidade dos povos indígenas e suas culturas. Para Gil, essas posturas diante do indígena levaram ao que o autor chamou de “discriminação cultural”, processo que teve dimensão pública respaldada por políticas governamentais. Era necessário agregar todas as etnias ao projeto de unificação através da mestiçagem (GIL, 2011, p. 342). Os grupos, que nas décadas de 1940 e 1950 ainda não haviam sido “unificados”, passaram a ser entendidos como um problema a ser resolvido:

Señalaba además que pueblos como los tarahumaras, los huicholes, los coras o los lacandones se encontraban fuera de todo concepto de nación porque éstos no tenían un pasado histórico común con que él entendía como “el resto de la población”, o sea los criollos y los mestizos. (RODRÍGUEZ, 2002, p. 12)³⁹

Segundo Mendieta y Nuñez, as populações indígenas sequer tinham consciência do que viria ser a nacionalidade, se configurando como um perigo para o Estado moderno Mexicano. A imprensa da época descreveu o evento como o descobrimento por parte de um setor da sociedade, mais urbano, de outro setor, formado por grupos indígenas, apresentados como uma revelação (RODRÍGUEZ, 2002, p. 11). A mostra compreendeu uma vastíssima coleção de fotografias iniciadas em 1939, percorrendo uma grande parte do território nacional, feita por Raúl Estrada Díscua e Enrique Hernández Morones. Rodríguez descreve essas fotografias como de representações de personagens de museu de cera, inanimadas, estáticas, ilustrativas:

En ese libro Mendieta publicó diversas fotografías de su tema de “reflexión”: en una de ellas se apreciaba a un indígena mayo representando la danza del El venado como salido de un museo de cera; en otra, un hombre tarahumara aparecía hincado cual flechador (teniendo por blanco un punto incierto en el cielo); y en otras más, los

³⁹ “Marcava ainda que povos como os tarahumaras, os Huicholes, os coras ou os lacandones se encontravam fora de todo conceito de nação porque não tinham um passado histórico comum com que entendia como ‘o resto da povoação’, o seja, os criollos e os mestiços”.

indígenas miraban de frente, con los brazos laxos, aprisionados en el rectángulo de la fotografía. Entonces, ¿que fue lo que vieron los espectadores de aquella muestra de 1946? (RODRÍGUEZ, 2002, p. 13)⁴⁰

Procurando responder a essa pergunta, Rodríguez aponta para a conformação da exposição *México indígena* com a concepção de Mendieta y Nuñez, a de um país composto por “seres ajenos” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 15). No momento em que os intelectuais estavam preocupados em definir, em conceituar o que seria o mexicano, centenas de fotografias “mostraron las esquematizaciones de los indígenas, que aparecían mirando de frente y de perfil (...); constreñidos de manera hierática dentro de um espacio vivencial que apenas somaba” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 15). Ou ainda, exibindo a pobreza, o exotismo do lugar que habitavam, recortadas de seus trabalhos, de seus afazeres cotidianos, tendo todo seu mundo ignorado, usados se muito como “tela de fundo” para as poses artificiais. Poucos anos depois, foi publicado *Etnografía de México*, que mantinha a mesma vertente para abordar o tema. A perspectiva muda somente em 1950, com a publicação de *Folklore mexicano*, de Luis Márquez. Segundo Rodríguez, essa publicação apontava “otros excesos” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 18).

Abandonando a ideia de um povo indígena distante, alheio aos interesses da nação, os indígenas de Luis Márquez apareciam através da teatralização extrema do tipo mexicano. Filho de um representante teatral, Márquez começou a fotografar nas oficinas oferecidas na década de 1920 pela Secretaria de Educação Pública, na cidade do México. Em 1933, teve sua única experiência com o cinema, com a concepção do filme *Janitzio*, filmado por Carlos Navarro e com fotografia de Jack Draper (DEBROISE, 2005, p. 208). Como muitos intelectuais e artistas que começaram sua carreira nas décadas de 1920 e 1930, o trabalho de Márquez foi fortemente marcado pela abordagem antropológica. Debroise ressalta a viagem a Chalma e as festividades que acompanhou nessa ocasião como o que teria marcado seu destino:

⁴⁰ “Nesse livro Mendieta publicou diversas fotografias de seu tema de ‘reflexão’: em uma delas apreciava um indígena maya representando a dança de El Venado como se saído de um museu de cera; em outra, um homem tarahumara aparecia em pose de flechador (tendo por mira um ponto incerto no céu); e em outras mais, os indígenas olhavam de frente, com os braços laxos, aprisionados em um retângulo da fotografia. Então, o que foi que viram os espectadores daquela mostra de 1946?”

A partir de la experiencia en Chalma, Luis Márquez decidió explorar fotográficamente el México (...). Hombre de teatro, coleccionista de trajes indígenas, Luis Márquez llevó los estereotipos, la teatralización de “lo mexicano” hasta las últimas posibilidades, a un grado de hiperestetización que sólo encontramos en las fotografías con referencias prehispánicas, de Annie Leibovitz para el Mundial de fútbol de 1986, pero cuyos antecedentes podemos rastrear en cierta iconografía de “tipos populares” del siglo XIX. (DEBROISE, 2005, p. 208)⁴¹

Para Rodríguez, no caso de Márquez, a ideia era recompor uma imagem nacional, já que a realidade não se apresentava como o fotógrafo entendia que tinha que ser o povo do México: procurava um ideal cenográfico. Essa maneira fantasiosa de Márquez compor sua realidade da população mexicana está presente nos olhos azuis que era possível ver em uma de suas tehuanas, na pele escurecida por produtos de beleza das modelos da capital para que se tornassem oaxaqueñas, assim como não lhe foi estranho que nas páginas de *Folklore mexicano* surgisse Emilo “El Indio” Fernandez caracterizado para seu papel em *Janitzio*, sem que uma legenda avisasse o leitor de que se tratava de um personagem de filme, de uma ficção (RODRÍGUEZ, 2002, p. 18-19). Em entrevista, falando sobre o México e o mexicano, Márquez afirma o México como país fotogênico por seus “tipos” e por sua paisagem:

(...) en una entrevista de 1951 declaró que México era “un país absolutamente fotogénico (...) con la característica de sus tipos y sus paisajes que le dan la personalidad que tiene y que es única en el mundo (...). Por eso Márquez reconfiguraba y modelaba la cultura indígena en un adecuado espectáculo. Una visión nada intrascendente porque Márquez había inundado el mercado de imágenes fotográficas desde hacía tres décadas – haciendo gran competencia a Hugo Brehme en la estampa mexicanista – y lo seguía haciendo posteriormente. (RODRÍGUEZ, 2002, p. 20-21)⁴²

⁴¹ “A partir da experiência em Chalma, Luis Márques decidiu explorar fotograficamente o México (...). Homem de teatro, colecionador de trajes indígenas, Luis Márques levou os estereótipos, a teatralização de ‘mexicano’ até as últimas possibilidades, a um grau de hiperestetização que só encontramos nas fotografias com referências pré-hispânicas, de Anne Leibovitz para o Mundial de futebol de 1986, mas que os antecedentes podemos rastrear em certa iconografia de ‘tipos populares’ do século XIX”.

⁴² “(...) em uma entrevista declarou que o México era ‘um país absolutamente fotogênico (...) com a característica de seus tipos e de suas paisagens que lhe dá a personalidade que tem e que é única no mundo (...). Por isso Márques reconfigurava e modelava a cultura indígena em um adequado espetáculo. Uma visão nada intrascendente porque Márques havia inundado o mercado de imagens

Sobre essa questão tão importante, encontramos o posicionamento do clube na seção “Buenas Artes”, de junho de 1950. A seção que no primeiro ano de publicação havia sido assinada por Juan Mata, em 1950 passa a ser escrita por Tacho, que afirmou a estética pictorialista como a melhor expressão artística da fotografia, e que através dela e de seu leque temático se poderia falar do México e dos mexicanos tanto ou mesmo melhor, do que as novas tendências, “productos de la era moderna e hijas del afán de lucimiento y que nada tiene que ver con la originalidade” (TACHO, 1950, p. 24):

Pueden criticarnos el querer seguir escuelas ya clasificadas y querer quitarle valor a nuestros éxitos en tendencias ya definidas. Pero lo que nunca nos podrán quitar es el gusto y el placer de redondear un triunfo en la esfera en que no cientos, sino miles de artistas se han movido. Podrán argumentar, en un deseo de patriotería mal entendida, que no hacemos labor “mexicanista”, sin fijarse que lo que nosotros plasmamos en nuestras placas también es México. Porque la más linda y bien vestida de nuestras mujeres, es tan mexicana como la mugrienta y desarrapada india de la que tan orgullosos estamos. Arte lo puede haber en el brillo de los diamantes de una reina, en la suavidad de los pétalos de una flor o en la redondez de un seno, como lo puede también haber en las cintas de cuero de un huarache. Hagamos Arte Mexicano, sí, pero hagamos aquello que podamos representar con orgullo en el extranjero. Captemos el olor a limpio de las faldas de nuestras tehuanas, la apacible quietud de los callejones de nuestros pueblos, el señorío de nuestros portalones provincianos, el brillo satinado de nuestros jarros de barro, la ondulante silueta de nuestras mujeres porteñas, la majestuosidad de nuestras sierras, la profundidad de nuestros valles... y cien mil cosas más de las que somos felices poseedores. Dejemos para otros, el tratar de hacer labor social con la cámara. Nosotros somos única e esencialmente artistas, amantes de lo bello. Desechemos credos, doctrinas, tendencias ajenas a nuestra manera de pensar, y unamos nuestras fuerzas para con nuestro trabajo, engrandecer y dar a conocer al mundo eso para nosotros tan querido y del que tan orgullosos estamos: MÉXICO. (TACHO, 1950, p. 24)⁴³

fotográficas já havia três décadas – fazendo grande concorrência com Hugo Brehme em sua estampa mexicanista – e continuou fazendo isso posteriormente”.

⁴³ “Podem criticar-nos por querermos seguir escolas já classificadas e querer retirar o valor de nossos êxitos em tendências já definidas. Mas o que nunca nos poderão tirar é o gosto e o prazer de saborear um triunfo na esfera em que não centenas, mas milhões de artistas se formaram. Poderão argumentar, em um desejo de patriotismo mal-entendido, que não fazemos um trabalho ‘mexicanista’, sem atentar que o que nós plasmamos em nossas placas também é México. Porque a mais linda e bem vestida de nossas mulheres, é tão mexicana quanto a esfarrapada índia de que tão orgulhosos estamos. Arte pode existir no brilho dos diamantes de uma rainha, na suavidade das pétalas de uma flor ou na redondeza de um seio, como pode também estar nas tiras de couro de um huarache. Façamos Arte Mexicano, sim, mas façamos aquilo que podemos representar com orgulho no estrangeiro. Captemos o odor de limpeza das

Em novembro de 1950, o tema do concurso mensal foi justamente “Folklore Mexicano”. Na seção do boletim reservada para os comentários das avaliações dos concursos mensais, “Ecos de la Reunión Anterior” não nos fornece muitos comentários sobre o tema além das classificações dos concorrentes: o notável das imagens sobre o folclore mexicano era dar visibilidade às belezas naturais do país e de suas “mujeres bellísimas y adornadas con sus vestidos de intenso colorido que da esse carácter muy mexicano a lo nuestro y que causa admiración en todo el mundo” (SOLÍS, 1950, p. 22). No entanto, todo o boletim, desde sua capa, está repleto das fotografias que participaram do concurso, sendo possível perceber o tratamento dado ao tema, a aproximação ao cenográfico e ao estético do “museo de cera” de que nos fala José Antonio Rodríguez, que em seu livro sobre a fotógrafa Ruth Lechuga, aborda o tema da folclorização indígena, e em sua argumentação destaca um trecho da descrição feita em um boletim do CFM, de 1949, tratando de uma excursão para Teotihuacán, que esclarece bastante as imagens que aparecem no boletim de 1950:

Una fiesta de color, indios danzantes con indumentarias y penachos policromos; acción, color, cromos, blanco y negro; oportunidades para todos (...). Los danzantes que habíamos contratado acababan de llegar y se estaban cambiando de ropa. Comenzó la acción. Escalinatas, cabezas de serpientes y el cielo azul como fondo teniendo como primer término a los supuestos descendientes de los toltecas con sus capas de hermosos colores, lanzas, brazaletes, penachos de hermosas y brillantes plumas... (TURU apud RODRÍGUEZ, 2002, p. 51)⁴⁴

Segundo Rodríguez, as diretrizes do CFM eram muito claras: “El asunto no dejaba lugar a dudas: o se seguían los esquemas dictados por el Club o se era harina de outro

saías de nossas tehuanas, a aprazível quietude das ruelas de nossos pueblos, o senhorio de nossos passadiços provincianos, o brilho acetinado de nossos jarros de barro, a ondulante silhueta de nossas mulheres portenhas, a majestade de nossas serras, a profundidade de nossos vales... e cem mil coisas mais das que somos felizes possuidores. Deixemos para outros fazerem o trabalho social com a câmera. Nós somos única e essencialmente artistas, amadores do belo. Desfaçamos credos, doutrinas, tendências alheias a nossa maneira de pensar, e unamos nossas forças para com nosso trabalho engrandecer e dar a conhecer ao mundo o que é tão querido para nós e do que estamos tão orgulhosos: MÉXICO”.

⁴⁴ “Uma festa de cores, índios dançantes com indumentárias e penachos multicoloridos; ação, cor, branco e preto; oportunidades para todos (...). Os dançarinos que havíamos contratado acabavam de chegar e estavam trocando de roupa. Começou a ação. Escalinatas, cabeças de serpente e o céu azul como fundo, tendo em primeiro plano os supostos descendentes dos toltecas com suas capas e bonitas cores, lanças, braceletes, penachos e bonitas e brilhantes plumas”.

costal” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 52). “De otro costal”, ou seja, contrária a essa produção, surgiu na década de 1950 outra abordagem do tema, que reuniu fotógrafos como Lola Álvarez Bravo, Bernice Kolko, Nacho López, Gertude Duby Blom, Walter Reuter, Mariana Yampolsky e Ruth D. Lechuga que, segundo Rodríguez, se aproximava de uma visão mais humanista sobre os indígenas (RODRÍGUEZ, 2002, p. 21 - 28). Essa perspectiva diferente foi apontada, por exemplo, por Lola Álvarez Bravo:

Estoy segura que en muy poco tempo podrá la fotografía mexicana (...) distinguirse, tanto como ahora se distingue la pintura hecha en México. Por supuesto me refiero a la buena escuela de fotografía mexicana, que no quiere decir “burritos”, “petates”, ni ninguna especie de *Mexican curius*, sino a la obra de aquellos que han aprendido a ver y, por lo tanto, a expresar la fuerza de un país. (BRAVO apud RODRÍGUEZ, 2002, p. 23-24)⁴⁵

Essa procura por “expressar a força de um país” através da fotografia chocava-se, como vimos, com uma longa tradição de representação do indígena, que vinha desde o século XIX, sendo um entrave para a visão mais humanista desse novo grupo de fotógrafos (RODRÍGUEZ, 2002, p. 24). Além de se contrapor a essa tradição da fotografia que vinha sendo repetida desde o século XIX, essa visão humanista também se posicionava contra a ideia do México moderno, industrial, urbano, cosmopolita, defendida pelo presidente Miguel Alemán⁴⁶ (RODRÍGUEZ, 2002, p. 27). Essa geração de fotógrafos entendia o mundo indígena como um espaço de encontro, de integração, de conhecimento (RODRÍGUEZ, 2002, p. 27). Essa ideia de integração com o espaço do outro, de entendimento desse espaço como lugar privilegiado para a construção de um

⁴⁵ “Estou segura de que em muito pouco tempo a fotografia mexicana poderá (...) distinguir-se, tanto como agora se distingue a pintura feita no México. Claro que me refiro à boa escola de fotografia mexicana, que não quer dizer “burritos”, “petates”, nem nenhuma espécie de *curiosidades mexicanas*, mas a obra daqueles que aprenderam a ver, e portanto, a expressar a força de um país”.

⁴⁶ Miguel Alemán Valdés foi presidente do México de 1946 a 1952. Seu governo foi caracterizado pela forte industrialização do México. Vale ressaltar aqui a participação dos indígenas no processo de modernização do país, que aconteceu de forma distinta de outros países da América Latina, como o Brasil por exemplo. Segundo Gil, diferente de outros países latino-americanos, como o Brasil, por exemplo, que introduziu mão-de-obra de imigrantes durante seu processo de modernização, no México apostou-se no processo de mestiçagem, partindo da perspectiva de que os indígenas deveriam ser incorporados à sociedade, mas que para isso abrissem mão de sua língua, de sua cultura. Para saber mais sobre o assunto, consultar artigo de Gil (GIL, 2011, p. 342-343).

conhecimento/autoconhecimento sobre o outro e sobre si mesmo através de uma relação de respeito, fica evidente na fala de Nacho López:

Cuando la cámara es un enlace de amistad, de legítima intercomunicación, el fotógrafo asume una gran responsabilidad y un compromiso que implica una posición crítica y de análisis. Con un previo bagaje de sólida información, llegará a la comunidad indígena, y tímidamente, después de algún tiempo y pidiendo los permisos necesarios, usará su cámara. Sabrá hasta dónde es aceptado o rechazado por la familia y tendrá sumo cuidado en lo transgredir los límites de la más elemental educación. (LÓPEZ apud RODRÍGUEZ, 2002, p. 27)⁴⁷

Essa geração de fotógrafos rompe com a construção visual de um indígena distante, hierático da tradição do século XIX vinculada a uma antropologia do exotismo das “raças”, imagem produzida para o consumo europeu, que sujeitava seus retratados, expondo sua imagem desvinculada de um espaço, de tempo de uma cultura. Procuravam se embrenhar na cultura que iriam depois fotografar, conhecer, entender, produzindo assim uma documentação visual em que as mais diversas etnias mexicanas aparecem em atividade, em suas festas, em seu cotidiano, vivendo sua cultura, envolvidos por seu espaço e por seu tempo. São imagens que produzem sentidos, que remetem a vivências aprofundadas, que olham e fazem ver ⁴⁸.

⁴⁷ “Quando a câmera é um laço de amizade, de legítima intercomunicação, o fotógrafo assume uma grande responsabilidade e um compromisso que implica uma posição crítica e de análise. Com uma bagagem prévia de sólida informação, chegará na comunidade indígena, e timidamente, depois de algum tempo e pedindo as licenças necessárias, usará sua câmera. Saberá até onde é aceito ou rechaçado pela família e terá muito cuidado para não transgredir os limites da mais elementar educação”.

⁴⁸ A questão não se resolve de maneira tão simples. É inegável que exista uma diferenciação na maneira de fotografar os grupos indígenas por essa geração de 1950, mas nem sempre essa nova maneira deixa de ser uma forma de folclorização para alguns autores. Por exemplo, para Debrouse, a fotografia de Nacho López continuava a ser folclórica. López fotografou principalmente a cidade, mas teve contato com o povo mixe por ter trabalhado para o Instituto Nacional Indigenista. No prólogo de seu livro, *Los pueblos de la bruma y el sol*, escreveu: “Pocas veces he logrado permanecer largo tiempo en comunidades y pueblos. Por ello mi visión fotográfica se queda corta. Las imágenes de este libro son sólo una tímida aproximación al pueblo mixe que me permitió compartir algo de sus vivencias, siempre a distancia respetuosa. Obvio es que faltan muchos aspectos que aquí no se ilustran: señalar represiones y violencias que estos pueblos ha sufrido por defender sus tierras. Mis fotos son un mero registro y un deseo, despojados de todo folklorismo” (LÓPEZ apud DEBROISE, 2005, p. 214). Para Debrouse, López se equivocava: “(...) justamente por ser distanciadas, respetuosas y tímidas, sus fotografías resultan, finalmente, folklóricas (entendidas en su concepción antropológica, y de ninguna manera denigrante). Son imágenes absolutamente correctas desde el punto de vista de una etnología” (DEBROISE, 2005, p. 214). Mesmo afirmando que não existia na fotografia de López nenhuma intenção de sujeição do fotografado, para Debrouse continuava a ser um olhar antropológico, etnográfico, e em última instância,

3- Considerações finais:

Procuramos mostrar como um tema como a fotografia amadora e fotoclubista pode nos proporcionar novas formas de abordagem para as relações culturais, sociais e políticas dos países. No caso do México, vemos como o CFM, criado dentro das mais estritas regras do fotoclubismo, integrou com as imagens e as discussões que fez sobre a produção dessas imagens, o processo de criação de um imaginário sobre o mestiço mexicano, de acordo com projetos governamentais que visavam pensar a identidade nacional do país.

Se por muito tempo o fotoclube e sua produção foram entendidos por uma parte dos pesquisadores interessados no tema como um pequeno aparte da trajetória da fotografia, que por ser destinada a discussões fechadas no âmbito clubista não atingiam uma proporção maior da sociedade, hoje com as novas formas de abordagem dentro de uma perspectiva da história visual, que entende a fotografia como construída por um discurso/prática que, ao mesmo tempo em que é construída, ajuda a pensar a constituição de um espaço no campo cultural para esse tipo de produção/expressão, de maneira integral, participativa, e não reflexiva ou correlativa, implicando no entendimento de um campo de visualidade em que a imagem não pode ser entendida separadamente do social, caindo no que Ulpiano Bezerra de Meneses afirma como uma “busca equivocada e estéril de correlações entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variações, etc.) – o que já induz sempre, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico” (MENESES, 2003, p. 14).

Ou ainda, na afirmação de Paulo Knauss sobre o estudo das imagens possibilitarem a compreensão do “processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões”, o que abre espaço para que a “História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais” (KNAUSS, 2006, p. 100). Para

folclórico. Podemos perceber através desse exemplo, que a questão da fotografia dos grupos indígenas é muito mais complicada, permanecendo a necessidade de se examinar detidamente cada fotógrafo e sua maneira particular de construção da imagem, o que aqui não nos compete. Apenas assinalamos a complexidade da questão, que aqui abordamos de maneira geral, para entrarmos em nosso assunto, a relação dessa problemática com o espaço do fotoclube.

nós, a importância desse tipo de abordagem está justamente em não tomar os significados como dados, mas antes como construções culturais que se vinculam muitas vezes a projetos de governo, como no caso da mexicanidade.

Referências

AGUNDIS, C. “Ecos de la junta anterior”. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 6, vol. I, s/p, jun. de 1949.

AMPUDIA, Manuel. “Editorial”. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 2, vol. II, s/p, feb. de 1950.

ARANA, Héctor. Sección Cinematográfica. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.1, n. 7, p. 6, jul. de 1949.

Boletín del Club Fotográfico de México, Ciudad de México, n. 5, vol. I, s/p, mayo de 1949. p. 17-18.

Boletín del Club Fotográfico de México, Ciudad de México, n. 6, vl. 2. s/p, abril 1949, p. 20.

CÁRDENAS, Oralia García; ROSA, Juan Monroy de la. “Ezequiel A. Chávez: un fotógrafo aficionado”. **Alquimia: Sistema Nacional de Fototecas**, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 23 – 29.

CÓRDOVA, Carlos. Tríptico de sombras. México: Centro de la Imagen, 2012.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodriguez da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

DEBROISE, Olivier. **Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

EDITORIAL, **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México n.4, 1950, p. 5.

FERNANDEZ, Jorge Fernandez. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.1, n.10, oct. de 1949.

FIGARELLA, Mariana. **Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario**. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

GIL, Antonio Carlos Amador. “As culturas indígenas e a nação: negação ou valorização? A imagem do indígena construída pelo indigenismo mexicano pós-revolucionário na primeira metade do século XX”. In: **Anos 90**, Porto Alegre, v. 18, n. 34, p. 339-359, dez. 2011.

GUTIÉRREZ, Juan. Editorial. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.1, n. 2, fev. de 1949a.

GUTIÉRREZ, Juan. Editorial. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.1, n. 3, marzo de 1949b.

GUTIÉRREZ, Juan. Editoria. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.1, n. 4, abril de 1949c.

GUTIÉRREZ, Juan. Editoria. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v1, n. 11, nov. de 1949d.

KNAUSS, Paulo. “O desafio de fazer História com imagens: artes e culturas visuais”. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan. – jun. 2006.

LADOR. Sección Femenil. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.2, n. 6, p. 35, jun. de 1950.

MARTÍNEZ, Rafael. Ecos de la junta anterior. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.1, n. 2, fev. de 1949.

MASSÉ, Patricia. La exagerada práctica de la fotografía en México. **Alquímia: Sistema Nacional de Fototecas**, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 7-13.

MASSÉ, Patricia. Tarjetas de visita: espectáculo y apariencia. **Alquímia: Sistema Nacional de Fototecas**, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 36-41.

MATA, Juan. “Buenas Artes”. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 6, vol. I, s/p, jun. de 1949.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

A fotografia amadora no México: Club Fotográfico de México e a presença da folclorização na construção da identidade nacional mexicana - 1950

Priscila Miraz de Freitas Grecco

NEGRETE, Claudia. José Luis Requena y la Sociedad Fotográfica Mexicana. : **Alquímia**: Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 38.

RODRÍGUEZ, José Antonio. **Ruth D. Lechuga**: Una memoria mexicana. México: Museo Fraz Mayer; Artes de México, 2002.

RODRÍGUEZ, José Antonio. **Fotógrafas en México – 1872 – 1960**. Espanha: Editorial Turner, 2012.

RODRÍGUEZ, José Antonio. Contra la mirada opulenta. **Alquímia**: Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005a, p. 4-5.

RODRÍGUEZ, José Antonio. Revista para aficionados y profesionales. **Alquímia**: Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005b, p. 39-40.

SOCIOS DEL CLUB FOTOGRAFICO DE MÉXICO. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.1, n. 1,, s/p, enero de 1949.

SOLÍS, Juan Cortés. Ecos de la reunión anterior. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.2, n. 11, p. 22, nov. de 1950.

TACHO. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v. I, n. 6, p. 24, junio de 1950.

VISOR. “Noticiero”. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 3, vol. I, s/p, marzo de 1949.

VIVES, Francisco. Nuestro próximo saló”. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.1, n. 5, , maio de 1949.

VIVES, Francisco. Editorial. **Boletín del Club Fotográfico de México**. México, Ciudad de México, v.8, n. 5, p. 9, sept. de 1956.

A fotografia amadora no México: Club Fotográfico de México e a presença da folclorização na construção da identidade nacional mexicana - 1950

Priscila Miraz de Freitas Grecco

Recebido em 29/02/2015
Aprovado em 30/04/2016

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH

Revista Tempo e Argumento
Volume 08 - Número 17 - Ano 2016
tempoeargumento@gmail.com