

Hecho en México: a questão da identidade nacional na fotografia mexicana

Ana Carolina Lima Santos

Doutora; Universidade Federal de Ouro Preto
outracarol@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a construção da identidade nacional mexicana levada a cabo no campo da fotografia. A partir da pesquisa em arquivos fotográficos do país e da revisão bibliográfica, busca-se demonstrar que a mexicanidade evocada em muitas das imagens produzidas no país esteve marcada por um exotismo que surgiu da insistência em buscar no 'outro' a conformação de um caráter nacional. O México rural e indígena e o México miserável, ambos retratados desde uma perspectiva deslocada de fotógrafos que não pertenciam a esses mundos, serão tomados de exemplo para entender a produção simbólica empreendida nessa área.

Palavras-chave

Fotografia mexicana. Produção simbólica. Identidade nacional. Exotismo.

1 Introdução

Mais que uma delimitação territorial ou uma entidade política, a nação é um constructo simbólico (HALL, 2003): sob a rubrica do nacional, indivíduos de diferentes etnias, classes, gêneros e idades inventariam um patrimônio cultural comum a partir do qual elaboram referências coletivas e laços identitários que passam, então, a unir todos na condição de compatriotas.

Nesse processo de construção de uma comunidade nacional, as representações (as lendas de tradição oral, as canções, os romances, os filmes, etc.) exercem um papel importante na medida em que fornecem uma série de ideias que dão sentido à nação e que são mobilizadas por esses sujeitos. A fotografia, pela sua especificidade enquanto representação, costuma ter destaque nesse âmbito. Por ser uma representação tradicionalmente associada ao mundo histórico e por isso mesmo utilizada como fonte de

conhecimentos sobre a realidade, a imagem fotográfica serve muitas vezes para inventariar o patrimônio nacional e assim dar forma a uma consciência pátria.

Foi o que aconteceu no México. Desde os primórdios de sua história, a fotografia local foi tornada instrumento para dar acesso a realidades geográficas e socioculturais desconhecidas. As primeiras imagens técnicas realizadas aí serviram, ainda dentro de uma proposta colonialista, a essa pretensão de documentar terras e povos ignotos. Aos poucos, tal preocupação foi assumindo uma conotação essencialista, em que ver e conhecer esse pedaço do Novo Mundo transformou-se em uma maneira de perceber sua alteridade identitária, de perceber suas especificidades. Desse modo, a fotografia foi também uma ferramenta para guiar a constituição de uma noção de mexicanidade.

O presente artigo parte dessa constatação para avaliar a maneira como se deu o delineamento de uma noção de identidade nacional na fotografia mexicana, sobretudo no século XX. O objetivo principal é observar, nesse desenrolar, como a mexicanidade que emergiu com ajuda dessas fotografias foi marcada por uma grande contradição. Isso porque, embora evocassem o discurso do nacionalismo, essas imagens continuavam associadas a um modo de dar a ver o México conformado pelos cânones deixados pelos olhares europeu e estadunidense. A tradição ruralista e indigenista, desenvolvidas nessa época em seu caráter predominantemente exótico, segundo o qual a terra e o povo mexicano eram codificados de fora para dentro, é uma das maiores provas disso.

Mesmo quando fugiu dos temas e dos modos de codificação importados, a fotografia mexicana seguiu fazendo uso do enfoque paternal herdado do colonialismo. A insistência em perpetuar um nacionalismo populista, focado apenas na exaltação dos seus 'heróis passivos' que, marginalizados, sofriam inertes diante de um quadro imposto, deu origem a uma nova tradição que igualmente perpetuava uma visão exótica da sua própria nação, criada pela mirada realizada de cima para baixo, ou seja, de classes altas que olhavam e representavam as classes mais desfavorecidas.

Com isso, ao invés de pautar uma identidade própria compartilhada com seus concidadãos, os fotógrafos buscavam sempre no 'outro' (do meio rural, indígena ou pobre) a conformação de sua nacionalidade. O patrimônio comum, base das referências coletivas e dos laços identitários que dão origem ao constructo simbólico do nacional, inexistiu, portanto. Como assinalou González Flores (2004, p. 101, tradução nossa), "O perigo dessa estratégia é que o código se esgota facilmente: a realidade se torna plana; a significação, reiterativa e a identidade, esquemática". É esse caráter de uma identidade esquemática, isto

é, de uma identidade guiada por esquemas prévios que conformaram visões imaginárias, que se sublinhará no transcorrer dessa análise. Serão observadas ainda as consequências desse processo no que diz respeito à produção simbólica acerca do país – restrita a um pacote limitado de traços.

2 Dos primeiros fotógrafos, o México rural e indígena

Assim como aconteceu em outras nações americanas, a fotografia mexicana teve seu início vinculado à prática de europeus que, desde o século XIX, cruzavam o Atlântico, interessados em registrar realidades distantes da sua (DEBROISE, 2005). O propósito primordial desses fotógrafos era, então, mostrar paisagens e personagens que não eram encontrados em seus países, dando a ver aspectos geográficos e/ou socioculturais de outras terras e povos¹. Paisagens intocadas, monumentos e ruínas pré-hispânicos, cenas rurais e figuras indígenas com seus costumes e trajes típicos, contrastando com o universo progressista e branco do europeu, converteram-se nos temas preferidos da maior parte das fotografias realizadas nessa época. Essas temáticas conformaram dois gêneros que foram particularmente importantes em tal contexto: a paisagem e o retrato.

A fotografia de paisagem, no México, teve seus primeiros representantes nas missões de reconhecimento ligadas à política de expansão estrangeira. Patrocinados por órgãos governamentais de origem estadunidenses, diversos fotógrafos chegaram ao país para fazer imagens que tinham como objetivo o mapeamento e a descrição topográfica dos territórios, a fim de viabilizar o estudo das possibilidades de intervenção, sobretudo a construção de redes ferroviárias (DEBROISE, 2005). Nesse sentido, o registro direto das diferentes regiões mexicanas converteu-se na essência dos trabalhos fotográficos de paisagem realizados por Carleton Watkins (1829-1916), Timothy O'Sullivan (1840-1882), William Henry Jackson (1843-1942), entre outros.

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

¹ Apesar de concentrar-se na representação de outras terras e povos, esses fotógrafos não os miravam em busca de seus aspectos desconhecidos. Na verdade, a maior parte de tais imagens retratavam lugares e personagens com os quais o olhar ocidental já estava acostumado, amplamente representados em narrativas verbais e em gravuras e, por isso mesmo, existentes no imaginário dos estrangeiros (FABRIS, 2008).

Incidents of travel in Yucatán e Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatán. A partir de 1857, o francês Claude Joseph Désiré Charnay (1828-1915) lançou-se em empreitada semelhante. Dela, surgiram os álbuns *Le Mexique, souvenirs et impressions de voyage*, *Cités et ruines américaines* e *Les anciennes villes du Nouveau Monde*, veiculados entre as décadas de 1860 e 1880. Outras iniciativas tornaram esse tipo de relato visual de viagens bastante popular nesse período.

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

As imagens de Brehme (Figura 1) sustentavam uma percepção romântica, bucólica e edênica da nação, como resultado de um juízo anteriormente alimentado por narrativas verbais e gravuras. Sua ênfase nos cenários desolados com grandes montanhas cobertas de neves e vulcões em atividade tinha por fim abalizar e exaltar as qualidades entendidas como constitutivas do país e, assim, servir à divulgação do 'verdadeiro México': o México Pintoresco – nome dado ao livro que Brehme publicou em 1923. Esse mesmo caráter pitoresco pode ser constatado em imagens de outros fotógrafos que cultuaram a paisagem local, como o russo George Hoyningen-Huene (1900-1968) e o estadunidense Eliot Porter (1901-1990); além de ter marcado o tom de atuação da Asociación Fotográfica de Profesionales y Aficionados, fundada em 1904, da revista *Foto*, de 1930, e do Club Fotográfico de México, de 1949 (DEBROISE, 2005).

Figura 1 - Hugo Brehme, Canal de la Viga, 1923



Fonte: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

A fotografia de retrato constituiu outro capítulo igualmente significativo da primeira fase da fotografia mexicana. A proliferação de estúdios fotográficos no país foi a maior prova disso. Entre 1864 e 1867, somente da Cidade do México, foram inaugurados mais de vinte deles. Esses estúdios funcionaram, primeiramente, para atender aos membros da aristocracia e da alta burguesia, mas aos poucos foram se popularizando entre outros estratos da sociedade. Desse modo, progressivamente, um capital iconográfico foi sendo construído pelos cidadãos mexicanos, que colecionavam fotografias de seus entes queridos, dos governantes da nação e de outros heróis do povo – até mesmo de um chefe indígena, captado pelas lentes de um dos retratistas mais importantes dessa época, o mexicano Romualdo García (1852-1930).

Os estúdios também foram responsáveis pela produção de imagens que faziam dos tipos locais modelos de cartões de visitas para serem vendidos a viajantes e outros estrangeiros, como forma de recordação ou de informação sobre o Novo Mundo (Figura 2). Nessas fotografias dos tipos populares, inauguradas no país em 1865 pelo francês François Aubert (1829-1906), figuras consideradas tipicamente mexicanas, sobretudo trabalhadores ligados a tradições pré-hispânicas, como vendedores de tortillas, cesteros, triperos e pulqueros, eram registradas segundo um tratamento que respondia à curiosidade nutrida em relação a elas (DEBROISE, 2005). Assim como no caso das fotografias de paisagem que atendiam a fins turísticos, esses retratos de tipos não eram considerados novidades, posto

que, antes deles, narrativas verbais e gravuras já conformavam visões imaginárias sobre essas personagens. Mas, em tal momento, a existência da representação fotográfica desses indivíduos, com seus costumes e trajes típicos, conferiu um coeficiente de realidade a essas concepções prévias, tornando-as disponíveis também através de uma técnica que era propagandeada como 'o lápis da [própria] natureza'².

Contudo, longe de serem representações fiéis, essas fotografias estavam mais vinculadas a fantasias relacionadas ao exotismo que à realidade concreta dos sujeitos retratados (NARANJO, 2005). A artificialidade do olhar empreendido nessas imagens apenas reproduzia idealizações anteriores sobre esses sujeitos, codificando estereótipos visuais com traços folclóricos. Ainda assim, pela notoriedade que esses tipos ganharam, eles passaram a figurar no imaginário dos próprios mexicanos, influenciando-os na produção de novas imagens. Dez anos mais tarde, uma iniciativa similar à de Aubert foi levada a cabo por AntiochoCruces (1830-1910) e Luis Campa (1835-1887), famosa dupla de fotógrafos mexicanos que contratava modelos para reencenar essas personagens em elaborados cenários (Figura 3).

² Esse termo apareceu pela primeira vez em um livro de Henry William Fox Talbot, publicado em seis volumes entre 1844 e 1846. Em *The pencil of nature*, Talbot exaltava a veracidade e o realismo da fotografia como dois dos grandes trunfos da nova técnica, só possíveis porque ela era realizada 'sem nenhuma ajuda da mão do homem'. Essa ideia foi bastante difundida nos primeiros anos da fotografia, que era então entendida como uma representação mais exata da realidade. Não à toa, em 1850, um jornal mexicano foi batizado de *El Daguerrotipo*, como sinônimo de imparcialidade e credibilidade (FONTCUBERTA, 2007).

Figura 2 - François Aubert, Anciana mexicana cargandoleña, 1865



Fonte: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

Figura 3 - AntiochoCruces e Luis Campa, El tlachiquero, 1876



Fonte: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

Na verdade, não foi apenas nas décadas de 1860 e 1870 que a influência dos tipos populares se deu. A busca por paisagens e por personagens tidos como essencialmente mexicanos promovida por essas fotografias, sempre influenciada pelo romantismo de estrangeiros impressionados com uma realidade distinta da sua, fez eco em boa parte do desenrolar da fotografia mexicana, sobretudo do fotodocumentário. A ânsia de capturar uma suposta alma nacional e a eleição dos índios como raiz identitária de toda a cultura mexicana foram compartilhadas em outros momentos da produção local, estando até hoje presentes no trabalho de muitos fotógrafos. Formou-se, assim, tanto a partir da obra de estrangeiros quanto dos artistas nascidos no país, uma tradição ruralista e indigenista³. A predominância dessas duas vertentes temáticas chegou a gerar uma ditadura de temas, a que o pintor José Luís Cuevas, em 1958, chamou de ‘cortina delnopal’⁴ (MORALES, 2005).

Mas, mais do que isso, foram nos próprios códigos adotados pela fotografia mexicana que a influência exercida pelas imagens realizadas por aqueles primeiros fotógrafos estrangeiros se fez sentir.

Ao contrário do que se sucederia em outros países, no México, nação sempre à margem da civilização que desenrolaria uma estranha noção de ‘exotismo’, os códigos dos viajantes estrangeiros se transformariam em instrumentos de definição próprios. (DEBROISE, 2005, p. 177, tradução nossa).

³ O ruralismo e o indigenismo perpassam outros campos da produção cultural mexicana, em especial a pintura e a literatura.

⁴ O nopal, um tipo de cacto muito comum em todo o território mexicano, é um dos símbolos mais significativos do país, figurando, inclusive, na bandeira nacional.

Assim, os traços do que os primeiros estrangeiros entendiam como do ‘outro’, ou seja, aqueles que fugiam de seus padrões culturais, conformaram o modo como os mexicanos viam a si mesmos e, com isso, como se representavam, igualmente destacando-se como exóticos ou fora de lugar. Nesse sentido, mesmo a fotografia produzida pelos mexicanos perpetuou os clichês estabelecidos pela mirada estrangeira, carregada de exotismo⁵. Em muitas imagens, o que transpareceu foi uma busca por elementos rurais e indígenas que se conformassem a um imaginário pré-determinado, capaz de satisfazer e reforçar as expectativas do ‘outro exótico’ costumeiramente associadas ao México no exterior (FOX, 1993; CASTRO, 1998; DEBROISE, 2005; MRAZ, 2009).

Figura 4 – Graciela Iturbide, Juchitán de las mujeres, 1979



Fonte: Fundación UNAM.

⁵ Segundo Olivier Debroise (2005), a marca do exotismo pode ser observada na maioria das obras de Luis Márquez (1899-1979), Berenice Kolko (1904-1970), Doris Heydn (1905-2005), Donald Cordry (1907-1978), Ursula Bernath (1915-2011) e Ruth Lechuga (1920-2004) e em alguns trabalhos de Agustín Jiménez (1901-1974), Mariana Yampolsky (1925-2002), Graciela Iturbide (1942), Rafael Doniz (1948), Pablo Ortiz Monasterio (1952) e Flor Garduño (1957).

Figura 5 – Flor Garduño, Guardian del camposanto, 1990



Fonte: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

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

Esse problema ainda era agravado pelo fato de que as representações evocadas nessas imagens raramente se firmavam na realidade histórica do país, mas se baseavam, antes de qualquer coisa, na imaginação de um passado pré-hispânico inacessível que de certo modo resgatavam. Assim, ao invés de retratar a paisagem em constante mudança ou os povos com costumes e tradições que se miscigenavam, essas fotografias ruralistas e indigenistas se referiam a um paraíso perdido povoado por seres puros que aí viviam como ‘bons selvagens’ – uma concepção idealizada e mitificada do passado, que só poderia pertencer ao que Graciela Iturbide (apud FOX, 1993, p. 16, tradução nossa) chamava de “esse tempo de

México, poético, como de um sonho” e que, portanto, só poderia resultar em um tratamento estático, ahistórico e arquetípico, como é possível perceber no registro teatral que ela fez de matronas de Juchitán (Figura 4) ou que Flor Garduño fez de um indígena mascarado diante do cemitério (Figura 5).

3 Dos anos sessenta e setenta, o México miserável

Esse modo de fazer fotografia despedado da realidade histórica dos mexicanos marcou, durante muito tempo, o panorama da fotografia local. Ainda que sempre tenham existido linhas de fuga, a exemplo das mais conhecidas obras de Tina Modotti (1896-1942) e Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), foi apenas a partir da década de 1960 que elas conseguiram delinear outras tradições. Nacho López (1923-1986), Héctor García (1923-2012), Henrique Bostelmann (1939-2003), Yolanda Andrade (1950) e Pedro Valtierra (1955) foram alguns dos fotógrafos que, nesse momento, buscaram alternativas para suas produções. A saída encontrada por esses fotógrafos, em geral, foi mirar a realidade empobrecida ou marginalizada do país.

Essa tendência foi intensificada quando, em 1977, alguns fotógrafos, como Nacho López, Rodrigo Moya (1934), José Luís Neyra (1930), Lázaro Blanco (1938-2011), Julieta Jiménez Cacho (1951) e Pedro Meyer (1935), fundaram o Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), uma organização que nasceu com a proposta de fortalecer e difundir a produção local. Com tal objetivo estabelecido, o CMF buscou delinear a especificidade da fotografia mexicana (e, de modo mais amplo, da fotografia latino-americana⁶) a partir de um tipo de fotodocumentário centrado no imperativo da revelação da dura realidade de sua terra. Retratar o aspecto sofrido do povo mexicano passou a ser a preocupação basilar da fotografia dessa época: a imagem era essencialmente convertida em uma arte de denúncia, aliada no combate à desigualdade e à violência sociais (figuras 6 a 8). Nesse sentido, defendia-se que as imagens fotográficas deveriam ser utilizadas como instrumento para revelar um México e uma América Latina miseráveis; deles capturando momentos que pudessem se converter em testemunho dos fatos e, dessa maneira, em uma forma de conscientizar o público sobre o que acontecia à sua volta e que muitas vezes passava

⁶ Nesse período, o esforço de criar uma comunidade latinoamericana de fotógrafos promovido pelo CMF levou à ampliação da identidade coletiva que se buscava construir. Em muitos casos, a busca por uma identidade mexicana se converteu na busca por uma identidade latinoamericana, que o México compartilhava com os demais países da região.

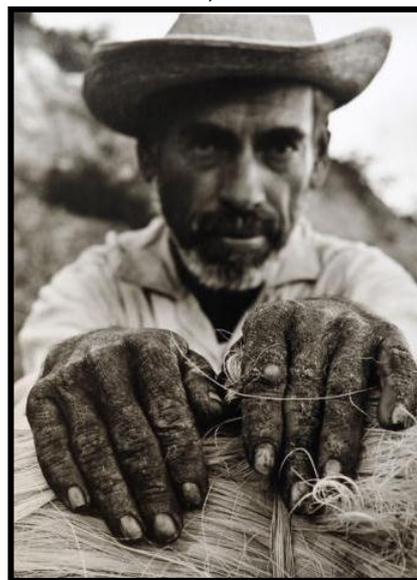
despercebido. O importante era, portanto, “fazer uma arte de compromisso e não de evasão” (CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA, 1978, p. 7, tradução nossa).

Figura 6 – Héctor García, Niño em el vientre de concreto, 1952



Fonte: Fundación María y Héctor García.

Figura 7 – Rodrigo Moya, La vida no es bella, 1964



Fonte: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

Figura 8 – José Luis Neyra La teleraña, 1979



Fonte: Zone Zero.

Mas esse uso político tinha, ainda, um outro fim: a delimitação de uma identidade própria. A nova tradição continuava tendo a identidade local como tema central de suas

produções, mesmo que sob outra perspectiva. De acordo com essa visão, refletir a realidade da região configurava-se como uma maneira de buscar uma identidade que fizesse frente aos estereótipos exóticos que eram impostos do exterior. Como afirmou Pedro Meyer em um dos colóquios organizados pelo CMF, se a produção local estava condicionada “[...] por imagens iconográficas de outras latitudes [pelas quais] não chegamos a descobrir nossa própria identidade, aquilo que nos identifica e nos diferencia de maneira singular”, fotografar o seu entorno era uma forma de “[...] nos manifestarmos contra o colonialismo cultural” (MEYER, 1978, p. 6, tradução nossa), conformando uma resistência anti-imperialista e cumprindo o compromisso moral de atender as necessidades expressivas do povo mexicano e latino-americano.

Entretanto, apesar de essa fotografia engajada estar marcada pelas intenções dos fotógrafos de reivindicar uma identidade própria, ao focar suas atenções novamente em grupos sociais que enxergavam como ‘o outro’ (isto é, as classes mais baixas e marginalizadas), esses fotógrafos repetiam o olhar arquetípico sobre a nação mexicana. As imagens exóticas sobre o meio rural e indígena deram lugar, assim, a imagens igualmente exóticas sobre a miséria, como uma poetização de segmentos pobres e marginalizados que os fotógrafos também não conheciam ou vivenciavam de perto. A visão de fora para dentro era substituída por um olhar igualmente deslocado, de baixo para cima – e que em muito também repetia os códigos que os países desenvolvidos mobilizavam para representar o chamado Terceiro Mundo.

Com isso, o que se processou em tais fotografias foi uma espécie de mitificação da pobreza. Ao retratar costumeiramente os indivíduos mais pobres como sujeitos que, mesmo submetidos às mais injustas condições, seguiam resignados e lutando apenas pela própria sobrevivência, essas imagens idealizavam a figura de um herói passivo. Não à toa, embora fossem criadas com um propósito subversivo, muitas fotografias da época foram apropriadas pela retórica nacional-populista do Partido Revolucionario Institucional (PRI) para sustentar seu domínio quase ditatorial⁷ : ao focar a representação da miséria nas vítimas e não nas suas causas, tais imagens esboçavam um país que ainda necessitava dos mesmos ideais políticos que o PRI, filho da Revolução Mexicana de 1910, encarnava.

⁷ Durante todo o século XX, o PRI foi o grupo político hegemônico no México: esteve na presidência de 1929 a 2000, governou as trinta e duas entidades federativas do país até 1989 e até 1997 era maioria absoluta no senado e na câmara dos deputados.

4 Considerações finais

Tanto o México rural e indígena quanto o México miserável, ambos retratados de uma perspectiva deslocada de fotógrafos que não pertenciam a esses mundos, fizeram com que a busca de uma identidade nacional mexicana no campo da fotografia fosse marcada pelo exotismo. Tal aspecto foi uma consequência quase inevitável desse olhar de fora para dentro ou de cima para baixo a partir dos quais as imagens eram feitas: por não compartilharem o patrimônio cultural que inventariavam e, mais do que isso, por não o conhecerem em profundidade, os fotógrafos tendiam a reproduzir esquemas prévios.

Com isso, nessas representações, o México foi reduzido a três pilares pré-concebidos, do rural, do indígena e do miserável, desconsiderando tudo que havia para além disso. A crítica que Néstor García Canclini fez a movimentos que tentaram reavivar nacionalismos, regionalismo e etnicismos latino-americanos a partir da exaltação de uma única qualidade da realidade plural da região parece se aplicar a esse caso: “É pouco fecundo reduzir muitas maneiras de ser argentino, brasileiro ou mexicano a um pacote fechado de traços, a um patrimônio monocórdio”. (CANCLINI, 2008, p. 48). Seguindo a apreciação do autor, pode-se dizer que o problema foi que, ao iluminar poucas dimensões do ser mexicano, essas fotografias acabaram por empobrecer a identidade nacional, tornando-a restrita e insuficiente para dar conta da pluralidade do país.

Essa tendência, no entanto, tem sido revertida nos últimos anos. Na verdade, na virada do século XX para o XXI, a fotografia local sofreu uma ruptura que se fez sentir em diversos sentidos. Com a consolidação dos trabalhos de Lourdes Grobet (1940), Adolfo Patiño (1954), Javier Hinojosa (1956), Gerardo Suter (1957), Rubén Ortiz Torres (1964), Tatiana Parcerro (1967), entre outros, as formas tradicionais da fotografia têm sido desafiadas. Esses fotógrafos, na medida em que se acercam da arte e articulam discursos experimentais e conceituais que se opõem ao cânone realista e engajado predominante até então, dão forma a obras que seguem às voltas com uma noção de realidade, no sentido de manterem-se como forma de expressão coerente com a sua cultura, mas que tomam o real apenas como matéria prima a ser retrabalhada. A imagem final é entendida, pois, como resultado da assimilação intersubjetiva da realidade social.

Nesse sentido, a nova tradição se diferencia das produções anteriores no que concerne à postura filosófica diante da fotografia: se por muito tempo, a fotografia mexicana foi executada com base em um entendimento material e fenomenológico da imagem, segundo a qual o dever dos fotógrafos seria o de “[...] entrar em contato com o mundo e

selecionar dele o que deseja”. (MEYER, 1978, p. 9, tradução nossa); nesse momento, ao contrário, a prática fotográfica se fundamentava mais fortemente em uma compreensão linguajeira que percebia a fotografia como signo cuja definição dependia de uma relação variável dos múltiplos agentes envolvidos (GONZÁLEZ FLORES, 2008)– com o próprio fotógrafo sendo visto como um desses agentes.

A compreensão de a fotografia como suporte de discursos individuais, antes que como álibi para promover uma essência coletiva ou um credo ideológico, é um marco para pensar a história recente desse meio [fotográfico] no país. (CASTELLANOS, 2003, p. 292, tradução nossa).

Como consequência de tudo isso, agora entendidos como plenamente implicados no processo de produção, muitos dos fotógrafos deixam de perseguir ‘o outro’ como assunto de suas imagens. A questão da identidade nacional também é, assim, revisitada: a mexicanidade não está mais situada somente fora, nos limites do mundo rural, indígena ou pobre, mas também dentro de si mesmo. A construção de um discurso sobre o México deixa, nesse caso, de se dar a partir de uma busca exterior para ser efetuada por meio do conhecimento e do reconhecimento mútuo, entre o individual e o coletivo. É o caso do fotoensaio *Cartografía interior*, de Tatiana Parceró. Nele, a fotógrafa tomou seu próprio corpo como ponto de partida, sobrepondo a ele códigos astecas e construindo, assim, um mapa metafórico que o ligava à problemática que a fotógrafa percebeu como inerente ao seu ser: seu passado pré-colombiano (Figura 9). Entretanto, essa autorrepresentação de Parceró não se encerrou como autorretrato na medida em que ela utilizou sua própria identidade para ampliadamente aludir à experiência histórica dos mexicanos. Ela partiu, assim, das suas referências e dos seus laços para aludir ao patrimônio cultural que julgou compartilhar com seus concidadãos – e somente por meio do qual entendeu ser possível aludir a uma suposta noção de mexicanidade.

Figura 9 – Tatiana Parcero, palma, 1996



Fonte: Zone Zero.

Em muitas dessas fotografias produzidas recentemente, com base nesse entendimento, mesmo quando o olhar ainda é em relação ao ‘outro’, ele aparece menos mistificado na medida em que o reconhecem não em uma pureza idealizada, mas infiltrado de referências socioculturais das quais o fotógrafo toma parte. A obra de Eniac Martínéz (1959-) é emblemática nesse sentido.

Figura 10 – El camino real de tierra adentro, 2005



Fonte: Zone Zero.

Ao ser convidado para trabalhar no Instituto Nacional Indigenista, no qual antes dele já haviam passado Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Pablo Ortiz Monasterio, entre outros, Martínéz se recusou a reproduzir os estereótipos visuais por eles explorados, baseados em uma visão atemporal sobre a cultura indígena (FOX, 1993). Ao contrário, ele buscou salientar as contaminações presentes na realidade dos índios contemporâneos. É o

que acontece também no projeto El camino real de tierra adentro, realizado independentemente. Nele, o fotógrafo refez uma das principais rotas da colonização espanhola para rever os espaços indígenas perpassados por essas e outras influências. A mexicanidade que se proclamou nessas fotografias, ainda que de origem indígena, tomou uma nova dimensão, impura (Figura 10). Assim, os estereótipos de identidade se desfazem e o 'outro' perde a sua qualidade antagônica, exótica e monocórdica.

Referências

- CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CASTELLANOS, Alejandro. Transmigraciones: la fotografía en México, 1989-2001. In: CASTELLOTE, Alejandro (Org.). **Mapas abiertos: fotografía latinoamericana**. Barcelona: Lunwerg Editores, 2003.
- CASTRO, Fernando. Crossover dreams: remarks on contemporary latinamerican photography. In: WATRISS, Wendy; ZAMORA, Lois (Ed.). **Image and memory: photography from Latin America**. Austin: Texas UP, 1998.
- CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. Convocatoria al Coloquio Latinoamericano de Fotografía. In: **Hecho en Latinoamérica**. Ciudad de México: Fotografía artística, 1978.
- DEBROISE, Olivier. **Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México**. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: USP, 2008.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. Fotografía mexicana contemporánea e imaginarios colectivos. In: BÉJAR, Raúl; ROSALES, Silvano Héctor. **La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas**. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 2008.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar. In: DUEÑAS, María Benítez (Org.). **Hacia otra historia del arte en México: disolvencia, 1960-2000**. Ciudad de México: Conacultura, 2004.
- FONTCUBERTA, Joan. Introducción. In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). **Estética fotográfica: una selección de textos**. Barcelona: Gili, 2007. p. 15-47.
- FOX, Lorna Scott. Anthropoetry: documentary photography in México. In: **Poliester**, Ciudad de México, v. 2, n. 5, p. 16-17, 1993.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MEYER, Pedro. Unas reflexiones sobre la fotografía latinoamericana. In: CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. **Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía**. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.

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

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

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

Hecho en México: the question of national identity in Mexican photography

Abstract

This article examines the construction of Mexican national identity conducted in the field of photography. Through researchs in photographic archives and literature reviews, the paper intends to demonstrate that the mexicanidad evoked in many images produced in the country was marked by an exoticism that arose from the efforts to seek the national character of México by looking to the 'other'. Rural and indigenous Mexico and miserable Mexico, both portrayed by photographers that do not belong to these worlds, will be taken as examples in order to understand the symbolic production held in this area.

Keywords

Mexican photography. Symbolic production. National identity. Exoticism.

Hecho en México: la cuestión de la identidad nacional en la fotografía mexicana

Resumen

Este artículo analiza la construcción de la identidad nacional mexicana realizada en el campo de la fotografía. Por medio de la investigación en archivos fotográficos del país y de la revisión de la literatura, el estudio pretende demostrar que la mexicanidad evocada en muchas de las imágenes que fueron producidas en el país se ha caracterizado por un exotismo que surgió de la insistencia en buscar en el 'otro' los elementos para la

formación de un carácter nacional. El México rural e indígena así como el México miserable, retratado desde la perspectiva desplazada de fotógrafos que no pertenecen a estos mundos, serán tomados como ejemplo para comprender la producción simbólica emprendida en esta esfera.

Palabras clave

Fotografía mexicana. Producción simbólica. Identidad nacional. Exotismo.

Recebido em 30/04/2013

Aceito em 23/03/2014