

A fotografia amadora no México: por uma história plural da fotografia

[Amateur photography in Mexico: for a plural history of photography]

Priscila Miraz de Freitas Grecco

Resumo: O presente artigo busca apresentar a produção de fotógrafos amadores na Cidade do México na primeira metade do século XX, tendo como direcionamento pensar a história da fotografia para além de “la mirada opulenta”, como nos aponta o pesquisador mexicano José Antonio Rodríguez, referindo-se a uma história da fotografia que se detém nos grandes nomes e nos grandes movimentos com base em um modelo europeu de estruturação dessa história, que vê em algumas produções latino-americanas como obras menores e/ou de procedência exótica. Passando pelos fotógrafos anônimos que circulavam pelas ruas da cidade na década de 1920, pelos pictorialistas amadores das primeiras agremiações, pelos que trabalhavam em estúdios, a formação do Club Fotográfico de México e a criação de arquivos para esse material, temos a intensão de ressaltar as possibilidades de pesquisa da fotografia latino-americana partindo de fotógrafos locais, da possibilidade de uma micro-história da fotografia que abra espaço para a criação visual fotográfica sempre plural, para as variadas formas das histórias da fotografia.

Palavras – Chave: história da fotografia; fotografia amadora; fotoclubes; México.

Resumen: El presente artículo intenta presentar la producción de fotógrafos amateurs en la Ciudad de México en la primera mitad del siglo XX, proponiendo pensar la historia de la fotografía para más allá de “la mirada opulenta”, como nos presentó el investigador mexicano José Antonio Rodríguez, cuando habla de un historia de la fotografía que se detiene en los grandes nombres e movimientos con base en un modelo europeizante de estructuración de esa historia, que aún ve en las producciones latinoamericanas obras menores y/o de procedencia exótica. Presentando a fotógrafos anónimos que circulaban por las calles de la ciudad en la década de 1920, los pictorialistas amateurs de las primeras agremiaciones, los que trabajaban en estudios, hasta la formación del Club Fotográfico de México y la creación de archivos para ese material, tenemos la intención de intensificar la atención a las posibilidades de investigación de la fotografía latinoamericana a partir de fotógrafos locales, de la posibilidad de una microhistoria de la fotografía que busque espacio para la creación visual fotográfica siempre plural, para las variadas formas de la historia de la fotografía.

Palabras-llave: Historia de la fotografía, fotografía amadora; fotoclubes; México.

Toda historia de la fotografía es hipotética.

Carlos Córdoba

Uma espécie de *flaneur*. Assim a historiadora mexicana Patricia Massé adjetivou o fotógrafo amador, figura que surgiu já em forma de uma “masa anónima”, personagem que se “entretenía con y en la calle”, elemento que em suas andanças era capaz de assimilar a modernidade “estridentista”¹ do começo do século XX mexicano, quando a movimentação e os inesperados acontecimentos das ruas das cidades, atrativos, intensos, podiam ser plasmados em imagens fotográficas (MASSÉ, 2005, p. 10). No entanto o fato da 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

1 O estridentismo foi um movimiento de vanguardia 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: “Com avançado projeto gráfico e ilustrações cubo-futuristas, o poema tenta amalgamar as temáticas da nova metrópole e da revolução social por meio de uma linguagem telegráfica e especializada, e da exaltação da máquina e dos novos meios de comunicação” (SCHWARTZ, 1995, p. 153). No primeiro capítulo de seu livro sobre o pictorialismo mexicano, Carlos Córdoba apresenta as relações do estridentismo com a modernidade, principalmente com o rádio: “Si lo miramos de reojo, lo que hacía el Estridentismo era retratar lo que ocurría. De los sonidos a las emociones. De la sensación de confusión que despertaba y de lo promisorio del aparato mismo” (CÓRDOVA, 2012, p. 25). Entre as novas tecnologías que causavam confusão e assombro estava a fotografia: “Assombrosa la fotografía también. Arte primogénito en la era industrial, condición que la ponía em primera fila dentro de esta manía por lo moderno, lo eléctrico, lo urbano. Una fascinación compartida por los nuevos medios, ya fueran el areoplano o la revista ilustrada. El estudio fotográfico era un nodo de la modernidad, en el mismo plano que las estaciones de radio o os aeropuertos. Sus concepciones de imagen también lo eran” (CÓRDOVA, 2012, p. 25).

diferencia nas funções que cumpria, do resto do mundo ocidental: “el reconocimiento de una tradición en la fotografía – cuanto más – atañía a la figura del retratista profesional, o a la del documentalista del paisaje y la topografía nacionales” (MASSÉ, 2005, p. 9).

Denunciada como promotora da “pérdida de la dignidad en el uso de un aparato que había sido promovido fundamentalmente para fines científicos” (MASSÉ, 2005, p. 7), as imagens produzidas por esse novo personagem, feitas com os equipamentos portáteis de manuseio mais simples mostravam uma nova série de temas então entendidos como não dignos de serem retratados: “perros, gatos, cavallos, jumentos, borrachos, mendigos y gente fea”. 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).

A fotografia produzida pelo amador/*flaneur* 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, 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 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 clubistas ²:

(...) 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).

Esse artigo de Massé, “La exagerada práctica de la fotografía en México” faz parte do número 24 da revista **Alquimia**, 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, o pesquisador da fotografia José Antonio Rodríguez,

2 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: “(...) hace falta dejar en claro que no fue sino hasta la década de 1960, cuando la estética de la instantánea irrumpió como una línea institucionalmente visualizada para la fotografía. Según Kevin Moore, esa visualización era atribuible a los esfuerzos del entonces curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA, por sus siglas en inglés) John Szarkovsky, quien incluso declaró que él fotógrafo de mayor envergadura lleva el nombre de *Anónimo*, reconociendo de ese modo la contribución acumulativa de una serie de elementos fotográficos por parte de una colectividad. (...). No fue sino hasta el lanzamiento de Lartigue en 1963, desde el MoMA, que el aficionado acunó su impronta en las páginas de la historia de la fotografía. Su ingreso había quedado garantizado, no obstante, por la calidad estética de su contribución, admitida como un legado mundialmente reconocido. Ubicarlo en 1960, la acreditación del aficionado como sujeto en la fotografía representaba – según interpreta Kevin Moore la propuesta elaborada por Szarkowsky (promotor de la figura de Lartigue) – acoger la faceta espontánea, como la cara opuesta a aquella otra aproximación refinada de la fotografía” (MASSÉ, 2005, p. 8-9).

abordou o tema do amadorismo/anonimato na fotografia como uma forma de se posicionar “contra la mirada opulenta” (RODRÍGUEZ, 2005 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 microhistória e a história local da fotografia como forma de se posicionar contra a “mentalidade eurocêntrica de hacer historia de la fotografía”, dando visibilidade ao entendimento de que existem várias histórias da fotografia (RODRÍGUEZ, 2005, 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, p. 5).

Na mesma direção localizamos o ensaio de Carlos Córdova, **Tríptico de Sombras**, publicado em 2012, abordando o pictorialismo mexicano dos anos de 1920: “Dado que el pictorialismo resultó el primer movimiento internacionalista de la fotografía (...) se hace referencia a diversos contextos de ideas fotográficas en los años veinte” (CÓRDOVA, 2012, p. 30). Também no México, assim como no Brasil, o pictorialismo manteve-se por muito tempo como uma 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 no país, tanto de muitos fotógrafos pictorialistas quanto de muitas formas de pictorialismo³, Córdova afirma:

3 Segundo Córdova: “La invitación es para mirar horizontalmente la obra retratística de esa generación, no sólo por sus innegables aportes estéticos, sino por su capacidad para documentar el análisis cultural. Subyugados aún por las supersticiones modernistas, la restauración del pictorialismo fotográfico todavía no alcanza a las Academias y a las instituciones. La ausencia informativa ha limitado la identificación de estos materiales en archivos, fototecas, museos, donde recientemente empieza su reconocimiento como una era transcendental para el lenguaje fotográfico. Le asiste la razón a Deborah Dorotinsky cuando anota que: ‘El pictorialismo resulta uno de los campos más desatendidos en la historia de la fotografía en México, creo yo, porque en ocasiones se le confunde con el pintoresquismo, que en definitiva no es lo mismo’. Buen ejemplo es el caso del reconocido pictorialista Hugo Brehme. Autor, patrocinador y hasta editor del esmerado *México Pitoresco* (1923), indubitablemente el libro cumbre

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 fasciante 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).

Existiria então a necessidade de investigar “las características de los distintos pictorialismos” (CÓRDOVA, 2012, p. 31), buscando as particularidades das histórias da fotografia, distante daquela já canonizada “mirada opulenta” (RODRÍGUEZ, 2005, 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.

A estética pictorialista e o Club Fotográfico de México

La descripción es nítida. Una sociedad se vincula con la fotografía a través de una “construcción de lo real” que incluye a los mismos retratados. La fotografía es, primero, una extensión de la pintura y luego una declaración de pertenencia al respecto, a la dignidad, a la gracia, a la serenidad profesional. Lo real es lo teatral.
Carlos Monviváis ⁴.

del pictorialismo nacional: ‘El esplendor del paisaje rural y la majestuosidad de volcanes como telón’, al decir de Maya Mendoza. Durante largos años su espectacular México pintoresco fue libro representativo del pictorialismo mexicano, lo que ha llevado a investigadores a preguntarse si acaso don Hugo fuera un solitario pictorialista en México” (Córdova, 2012, p. 27-28). Segundo o autor, essa seria uma pergunta ingênua, já que existiu sim, uma grande produção pictorialista no país. O desconhecimento dessa produção levou inclusive a não consideração de uma parte importante da obra do próprio Brehme, seus retratos de estúdio, em detrimento de suas fotografias de paisagens: “(...) muy poco sabemos de la epopeya cotidiana de los retratos que se hacían en la Fotografía Artística Hugo Brehme. No hay dudas de que el alemán participaba de la caracterización psicológica común a los retratos románticos” (CÓRDOVA, 2012, p. 28).

4 MONSIVÁIS, 2012, p. 14.

Pensar as várias formas de fotografar existentes no começo do século XX é procurar realçar as linhas que se configuram como um esforço no sentido de pontuar como várias trajetórias fotográficas distintas dialogaram com os projetos ideológicos, como elas necessariamente travaram contato com esses projetos, validada pelas conexões que ela foi capaz de criar com os fenômenos mais emblemáticos da sociedade industrial, como “o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações” (ROUILLÉ, 2009, p. 29 - 30). Nesse sentido, a formação dos fotoclubes, uma das facetas da fotografia amadora, é um processo que evidencia esses pontos, já que as trajetórias de formações dos clubes de fotografia, todo seu processo de institucionalização, deve ser pensado e praticado necessariamente se relacionado com os espaços da cidade.

Percebemos que nesse processo de institucionalização dos clubes no espaço das cidades, a apropriação aos recursos pertencentes às sociedades artísticas como as escolas de belas artes e todo seu aparato de constituição e avaliação do que seria considerado uma obra artística (aulas, relação de regras, concursos, exposições, publicações, filiações), foi uma tática eficazmente utilizada pelos clubes de fotografia como argumentos de autoridade, fabricando um corpo institucional capaz de enfrentar a batalha pelo lugar da fotografia entre as artes.

Essa aproximação do campo artístico através da apropriação dos mesmos recursos de que dispunham as escolas de belas artes trazia ainda, implicado no mesmo movimento, o distanciamento necessário da fotografia comercial, ligada aos valores da fotografia como produto de compra e venda feito às pressas, e da fotografia como ferramenta das ciências, ambas produzidas, segundo o discurso dos fotógrafos-artistas, sem o devido cuidado requerido de um “verdadeiro artista da máquina”. Sendo assim, a institucionalização dos clubes combate, num mesmo ato, duas frentes distintas. Quando se desloca em direção às escolas de belas artes precisa deixar claro que além da busca pela inserção no campo artístico está também se distanciando do campo científico e comercial da produção fotográfica. E aqui surge outra diferenciação importante: os fotógrafos amadores dos clubes não são os mesmos fotógrafos amadores que surgem atraídos pelas facilidades técnicas das novas máquinas produzidas pela indústria foto-

gráfica que democratizou o uso da técnica para qualquer pessoa disposta a ler o manual do produto, os chamados “fotógrafos de fim de semana”⁵.

Nesse sentido, a teorização da prática existente com relação à fotografia artística no interior dos clubes, principalmente em sua forma de regras de composição que deveriam ser seguidas estritamente para o bom resultado do trabalho, foi de grande importância tanto para a aproximação desejada das artes quanto para o distanciamento necessário dos amadores de “fim de semana”. Não seria por acaso a localização do surgimento do movimento pictorialista⁶ em 1888, mesmo ano em que George Eastman lançou seu aparelho kodak, cujo famoso slogan foi “Aperte o botão: nós fazemos o resto”, intensificando o comércio não só das imagens, mas dos aparelhos fotográficos, ou seja, do meio de produzir a imagem da maneira mais fácil possível. Vemos que essas preocupações com as diferenciações entre amadores, profissionais, comerciantes permanece por muito tempo no interior dos fotoclubes.

⁵ Ângela Magalhães e Nadja Fonseca Peregrino no livro **Fotoclubismo no Brasil. O legado da Sociedade Fluminense de Fotografia**, fazem uma descrição importante no que se refere à origem da nomenclatura “amador” e suas transformações, que vale a pena ressaltar aqui: “Do ponto de vista etimológico, a palavra *amador* (*amateur*) significa amante, apreciador, curioso e diletante. Isso, porém, não basta para compreendermos a complexidade do termo, utilizado com sentidos diversos no percurso da prática fotográfica. Para tanto, inicialmente, é preciso fazer a distinção entre o fotógrafo amador, o profissional e o usuário. No século XIX, a definição de amador difere daquele simples usuário que utiliza a fotografia meramente como meio de registrar sua vida cotidiana. Ao contrário, o termo amador, como definido pelo historiador francês Clément Cheroux, está próximo do “conhecedor” (*connaisseur*): é aquele que cultiva, com certa nobreza de espírito, as ciências e as artes. No entanto, já no final do século XIX, a derivação amadorismo se tornará pejorativo, ou seja, estará atrelado à falta de profissionalismo ou mesmo de conhecimento do *métier*. O termo adquire um significado duplo, devendo ser considerado com a devida clareza pelos estudiosos, já que sabemos, aos olhos de hoje, que em diversos momentos as atividades amadorísticas contribuíram de maneira decisiva para a história da fotografia” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 14-15).

⁶ O movimento pictorialista surgido em finais do século XIX teve seu desenvolvimento no interior dos clubes de fotografia. Sua estética, que consistia em uma forte interferência do artista no positivo da imagem através de pinceis, tintas, espátulas, não é algo homogêneo, sendo possível encontrarmos muitas formas de pictorialismo dependendo do momento e do local onde ocorreu. Apesar de ser inevitável falarmos aqui sobre o pictorialismo, será no segundo capítulo deste trabalho que vamos nos aprofundar em questões inerentes às suas técnicas, bem como em textos teóricos e críticos que discutem sua validade para a fotografia artística, com o cuidado necessário para seu entendimento e para uma compreensão mais apurada de sua importância desse movimento estético para a história da fotografia.

No entanto, essa distinção discursiva entre as várias formas de inserção da fotografia e dos fotógrafos nessa sociedade industrial, esse campo de embate por delimitações de território era na prática muito mais permeáveis do que podemos encontrar em documentos como, por exemplo, os boletins do fotoclubes. Sobre as aproximações com as academias de arte, por exemplo, muitos dos fotógrafos desse período, donos de estúdios especializados em retratos e paisagens, utilizavam como forma de propaganda de seu trabalho o anúncio de que praticavam uma “fotografia artística”. A diferença no caso mexicano está em que muitos desses fotógrafos haviam estudado na Academia de San Carlos ⁷, com a qual mantiveram vínculo mesmo depois de completados os estudos:

Aunque marginados por esta práctica “comercial”, nunca rompieron completamente con la Academia: Jesus Corral, por ejemplo, profesor de dibujo, trabajó como pintor en el estudio de Agustín Barroso, donde elaboraba cuadros al óleo a partir de retratos fotográficos “para eliminar las tediosas sesiones de posar”. Asimismo, Luis Campa, socio de Antíoco Cruces, ganó varios premios en los salones anuales de la escuela, fue jurado en diversas ocasiones y llegó a ser director de la carrera de dibujo (DEBROISE, 2005, p. 54).

⁷ 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 Ademia 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.

Apesar de a fotografia ser mencionada como prática comercial, sendo essa referência feita em tom pejorativo, tocando nas questões referentes à forma como as artes de maneira geral viam a prática fotográfica, percebe-se a relação próxima entre fotógrafos e pintores, e mais do que isso, como muitos dos fotógrafos tiveram uma formação em artes (desenho, pintura) dentro da academia. Além desses intercâmbios entre fotografia e pintura (a fotografia como ferramenta para as pinturas e a pintura usada para colorir as fotografias dos estúdios), Olivier Debrouse aponta para a presença da fotografia nos salões anuais organizados pela Academia e pelas escolas municipais de Artes e Ofícios. É interessante notar, além da presença da fotografia nessas escolas municipais, a presença de mulheres fotógrafas:

Hacia 1870 la fotografía ingresó discretamente en los salones anuales organizados por la Academia, que se celebraban poco antes de la Navidad, y, aún más, en las exposiciones municipales de la Escuela de Artes y Oficios – que incluían un rango más amplio de prácticas artísticas -. En éstas aparecen algunas mujeres desde fecha muy temprana: el primer caso registrado es el de Margarita Henry, “Galinda”, alumna de la Escuela de Artes y Oficios para Señoritas, quién presentó ampliaciones fotográficas del retrato del señor Prieto. Asimismo, Vecenta Salazar expuso “dos buenos retratos fotográficos de la niña María Villalobos en la Exposición Municipal de 1874. José Siliceo fue director de la clase de fotografía en la Escuela de Arte Y Oficio para Mujeres desde 1871 hasta 1899 (DEBROISE, 2005, p. 54).

Mesmo que a grande maioria do aprendizado sobre fotografia em fins do século XIX ter se dado através da prática diária nos estúdios fotográficos, a Escuela de Artes y Oficios para Señoritas, sendo esta uma exceção em seu próprio país, aqui se pontua uma diferenciação importante por ser o único local onde era possível ter aulas sobre fotografia até o final dos anos de 1920, quando a Academia de San Carlos, passa a contar com a fotografia como disciplina (DEBROISE, 2005, p. 91). Percebemos a formação de um circuito diferenciado para a fotografia, que passava pelo crivo dos professores de arte da academia, que não só ensinavam, mas classificavam e atribuíam prêmios às fotografias que se inscreviam nos concursos. Mais do que isso, percebemos como esse circuito de aprendizado e de exposições se relacionava diretamente com o circuito comercial dos retratos, existindo um intercâmbio entre práticas distintas.

Em contra partida, o fotógrafo profissional havia sofrido uma nítida ascensão na escala social, advinda principalmente da mudança das condições necessárias para sua

formação. Se antigamente essa profissão era exercida por pessoas que tinham apenas o domínio técnico, naquele momento era necessário que o profissional possuísse aptidões e conhecimentos próprios de quem teve uma boa formação cultural e artística. Nesse ponto, Debrouse chega mesmo a inverter as variáveis da relação técnica/arte, afirmando que na década de 1940 para um bom fotógrafo profissional seria mais importante que dominasse as questões estéticas do que os processos técnicos.

Nessa multiplicação de interações entre fotógrafos, indústria fotográfica, ciência e arte no espaço da cidade, se faz necessária uma diferenciação entre seus movimentos de aproximação e afastamento caracterizados pelas singularidades de seus momentos históricos. Acompanhando esses movimentos podemos perceber que não existe uma total homogeneidade no clubismo, assim como não existe homogeneidade no pictorialismo e posteriormente, depois dos anos de 1930, na produção moderna desses clubes. As teorizações sobre a estética fotográfica e o estatuto da fotografia dependeram dessas múltiplas relações ocorridas na sociedade e inseridas em suas discussões culturais e políticas.

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, “la fotografía aparece como una afición compartida por las elites políticas, económicas y culturales 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 Porfirio 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 excusión 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).

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).

Através da documentação conservada pela UNAM no Fondo Ezequiel A. Chávez⁸, foi possível a constatação de um perfil dos associados à Sociedad Fotográfica Mexicana, sendo muitos deles personagens como, por exemplo, Benjamín Barrios, 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 Felicista Nacional⁹, (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 24). O próprio

⁸ Segundo o artigo, o Fondo Ezequiel A. Chavez está sob responsabilidade da UNAM desde o ano de 1967. Nos arquivos estão acondicionadas 128 caixas e 1.717 peças bibliohemerográficas (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: “Uma carta em la que da consejos a su hija de cómo manejar su cámara: diafragmas, tempo de exposición (tres segundos em los exteriores, más de diez segundos em el interior), lugar de colocación para tempos prolongados” (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 25).

⁹ Sobre Requena e a Sociedad Fotográfica Mexicana, Cláudia Negrete nos informa: “Cuando Requena llegó a la presidencia de la Sociedad, no era ningún recién llegado al medio fotográfico, sino un aficionado con trayectoria, confirmada con el gran premio

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).

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, “diseño y organización de los elementos que la forman, contraste tonal, iconografía”. O mesmo desinteresse aparece com relação às técnicas, “‘foco’, ‘exposición’, nitidez, calidad de impresión de las copias, etcétera” (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,

que obtuviera en la categoría de ‘instantáneas’, nada menos que en la Exposición Universal de París de 1889. Personaje de intereses y habilidades múltiples: presidente de la Sociedad Fotográfica Mexicana por varios años, promocionó la fotografía desde el ámbito amateur (ya que los miembros de la Sociedad no eran fotógrafos profesionales); fomentó los concursos de fotografía, e incursionó también en la prensa como director de La Semana Ilustrada. Talentoso tallador de madera en estilo Art Nouveau, y candidato a la vicepresidencia de la República con Félix Díaz en 1913. Su contribución a la historia de la fotografía mexicana está todavía por ser valorada” (NEGRETE, 2005, p. 38).

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 “manías particulares de Chávez”, que costumava fazer anotações em suas fotografias:

Em 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).

Para os pesquisadores (que utilizam como base teórica o sociólogo francês 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 “práctica corriente” de uma determinada parcela da sociedade, cumprindo a função social do “culto doméstico en el que la familia es a la vez el sujeto y 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 aprendizaje para aficionados” (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 27):

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 haya 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).

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 em 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).

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, para a intenção de ser uma escola de fotografia artística do Club Fotográfico de México. Para Debrouse existiu um vínculo direto entre as duas associações, o que fez da Sociedad a antecedente direta do CFM:

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).

Apontando para a conformação da estética fotográfica que foi desenvolvida pelo CFM, Debrouse ressalta 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 Debrouse se deu provavelmente pela “difusión entre la clase acomodada de las cámaras portátiles, evidenciada por el espacio que ocupa cada vez más en la prensa la publicidad de la 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 diversificadas ¹⁰. O primeiro número de *Hélios* circulou em 1929, contendo muitos anúncios publicitários “signo de que el negocio anda bien”, como da American Photo Supply, La Rochester, Foto Mantel, Hugo Brehme e Aurelio Loyo (DEBROISE, 2005, p. 84).

Na direção da revista Debroyse 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 Garduño ¹¹ 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 Carlos, Alfredo Ramos Martínez e Germán Gedovius. Segundo Debroyse, 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 Debroyse, 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 surgimento do Club Fotográfico de México, na primeira metade do século XX, associações de fotógrafos, profissionais ou amadores, foram comuns:

10 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).

11 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).

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).

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, p. 39-40).

A primeira publicação de que se tem notícia como sendo a primeira revista mexicana de fotografía 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: *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 concurren 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, p. 40).

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, n. 3, 1949, s/p):

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 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, n. 2, 1949, s/p).

Também em 1949 começaram as seções 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: em 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. Através 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 em color. 16 mm blanco y negro y 16 mm em 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, n. 7, 1949, p. 6).

Os espaços dos fotoclubes, em diálogo com os espaços das grandes cidades, se relacionaram com a necessidade de criação de imagens e com todo o aparato que aos poucos foi sendo criando ao redor dessa necessidade, como as bibliotecas específicas para a produção tanto técnica como estética da fotografia (e mais tarde também do cinema, já que muitos fotoclubes, como o mexicano, serão também cineclubes), a criação de laboratórios, de aulas, de um sistema avaliativo e expositivo da produção de seus associados, um sistema que influenciou diretamente na organização de um circuito pedagógico de criação da imagem fotográfica, permeado pelas várias inserções dessa imagem na sociedade da primeira metade do século XX.

Considerações finais:

Procurando mapear na medida do possível o trânsito, a movimentação, as conjugações de ações que envolveram a fotografia amadora e fotoclubista nos espaços das cidades, estamos nos conectando justamente com as pluralidades, com as interrelações das várias formas de pensar e fazer a fotografia, uma complexa que se espalha, em muitas direções. A produção de pesquisas sobre essas práticas, seu reconhecimento como parte importante de nossa história da fotografia, está presente nessa trajetória truncada, descontínua, efêmera, e paradoxal de uma modernidade que foi forjada através da imagem e dos discursos criados sobre essas imagens.

A procura por dimensionar a importância que as produções amadoras da fotografia, seu alcance em um contexto de circulação pública de imagens em diálogo constante com as necessidades das sociedades industriais, com o desenvolvimento do capitalismo na América Latina, pode nos aproximar e compreender alguns mecanismos de assimilação desse processo pelas sociedades, já que é uma produção que parte do individual, de um sujeito estrategicamente posicionado no cotidiano, olhando e

relacionando situações, personagens, discursos, sensibilidades em movimento, em constante mutação.

Referências Bibliográficas:

ACEVEDO, Esther. “Una forma inmediata de construir una historia: México 1863-1867”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 42 - 49.

ARANA, Héctor. “Sección Cinematográfica”. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 7, vol. I, p. 6, jul. de 1949.

AVILÉS, Mayra Mendoza. “México Pintoresco o la suave pátria de Hugo Brehme”. In: **Alquímia**. Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 60-67.

CÁRDENAS, Oralia García; ROSA, Juan R. Monroy de la. “Ezequiel A. Chávez, un fotógrafo aficionado”. In: **Alquímia**, 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.

_____. “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 261-292.

_____. Escola Paulista de Fotografia – uma vanguarda possível? In: **VANGUARDAS E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS**, 2005, Campinas. Anais eletrônicos... Campinas: UNICAMP, 2005, p. 1-16. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/helouise_costa.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013.

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

GUTIÉRREZ, Juan. “Editorial”. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 2, vol. I, s/p, fev. de 1949.

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

GUTIÉRREZ, Ramón, "Historia de la fotografía en Iberoamérica - Siglos XIX - XX". In: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo y GUTIÉRREZ, Ramón (coords.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 345-509.

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.

MONSIVÁIS, Carlos. **Maravillas que son, sombras que fueron**. La fotografía en México. México: Ediciones Era, 2012.

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

OCHOA, Arturo Aguilar. **La fotografía durante el império de Maximiliano**. México: Universidade Nacional Autónoma de México, 1996.

PEREGRINO, Nadja Fonseca; MAGALHÃES, Angela. **Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

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

_____. **Fotógrafas en México – 1872 – 1960**. Espanha: Editorial Turner, 2012.

_____. "Contra la mirada opulenta". In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 4-5.

_____. "Revista para aficionados y profesionales". In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 39-40.

RODRÍGUEZ, Daniel Escorza. "Los inicios de Agustín V. Casasola como reporter-fotógrafo". In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 25-35.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

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

_____. "Noticiero". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 5, vol. I, s/p, mayo de 1949.

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

_____. “Tarjetas de visita: espetáculo y apariencia”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 36-41.

SOBRE A AUTORA:

PRISCILA MIRAZ DE FREITAS GRECCO é Professora de História da Arte da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, no Centro de Artes, Humanidades e Letras - CAHL. Possui doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista/ Assis (2016), com ênfase em história da fotografia em estudo comparado de fotoclubes no Brasil e no México, com período de estudos no México, na Universidad Autónoma Metropolitana - UAM - Azcapotzalco. Mestrado em História pela Universidade Estadual Paulista/ Assis (2010), com ênfase nas relações entre história e literatura em suavertente ensaio. A dissertação foi publicada em livro no ano de 2012 com o título *De uma máscara a outra: a questão da identidade em El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Graduação em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2000).

E-mail: priscilamiraz7@gmail.com