

REGISTROS DA CULTURA ANDINA: A FOTOGRAFIA HUMANISTA DE MARTÍN CHAMBI

ANDEAN CULTURE RECORDS: HUMANIST PHOTOGRAPHY BY MARTÍN CHAMBI

REGISTROS DE CULTURA ANDINA: LA FOTOGRAFÍA HUMANISTA DE MARTÍN CHAMBI

Maria Cristina Gobbi

■ Livre-docente em História da Comunicação e da Cultura na América Latina. Pesquisadora e professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Presidente da Associação Brasileira de Pesquisadores e Comunicadores em Comunicação Popular, Comunitária e Cidadã (ABPCOM).

■ E-mail: cristina.gobbi@unesp.br

Denis Porto Renó

■ Livre-docente em Ecologia dos Meios e Narrativas Imagéticas. Pesquisador e professor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) e bolsista PQ1. Artigo parcialmente financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, ref. processo 2019/19337-1

■ E-mail: denis.reno@unesp.br



RESUMO

A fotografia tem sido usada como registro cultural, antropológico e jornalístico desde o seu surgimento. Apesar de ser uma linguagem desenvolvida por uma tecnologia, a fotografia também foi empregada por grupos populares no registro cultural de seus povos. Um exemplo dessa prática é a obra do fotógrafo peruano Martín Chambi, considerado o primeiro fotógrafo indígena do Peru e autor de um tipo de fotografia denominada humanista. Apoiado em uma reflexão conceitual e histórica sobre o Pensamento Comunicacional Latino-Americano e da folkcomunicação, este estudo desenvolve um comparativo imagético entre fotos de Martín Chambi e de um dos autores do artigo, sustentando-o como um fotógrafo humanista.

PALAVRAS-CHAVE: COMUNICAÇÃO; PENSAMENTO COMUNICACIONAL LATINO-AMERICANO; FOTOGRAFIA; MARTÍN CHAMBI.

ABSTRACT

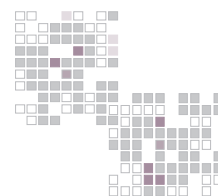
Photography has been adopted as a cultural, anthropological and journalistic record since its birth. Although it is a language developed by technology, photography has also been used by popular groups in the cultural registry of their peoples. One of the examples of this practice is the work of Peruvian photographer Martín Chambi, considered the first indigenous photographer from Peru and author of a type of baptized humanist photography. Based on a conceptual and historical reflection on Latin American Communication Thought and Folkcommunication, this research presents develop analysis between photos by Martín Chambi and one of authors to this paper, based on the differentials required for humanistic photography.

KEYWORDS: COMMUNICATION; LATIN AMERICAN COMMUNICATIONAL THINKING; PHOTOGRAPHY; MARTÍN CHAMBI.

RESUMEN

La fotografía ha sido adoptada como registro cultural, antropológico y periodístico desde su nacimiento. Aunque sea un lenguaje desarrollado por una tecnología, la fotografía también ha sido utilizada por grupos populares en el registro cultural de sus pueblos. Uno de los ejemplos de esa práctica es la obra del fotógrafo peruano Martín Chambi, considerado el primer fotógrafo indígena de Perú y autor de un tipo de fotografía bautizado humanista. Apoyado en una reflexión conceptual e histórica sobre el Pensamiento Comunicacional Latinoamericano, esa investigación presenta una comparación imagética entre fotos de Martín Chambi y de uno de los autores del artículo, sosteniéndolo como un fotógrafo humanista.

PALABRAS CLAVE: COMUNICACIÓN; PENSAMIENTO COMUNICACIONAL LATINOAMERICANO; FOTOGRAFÍA; MARTÍN CHAMBI.



1. Introdução

Registrar o curioso, o raro, o bizarro é algo que faz parte da história da fotografia. As primeiras imagens registradas refletiam o curioso, o diferente, ou uma composição que merecesse uma materialização. Isso foi potencializado quando pessoas passaram a ser fotografadas, com o fotógrafo buscando o ângulo ideal, a luz perfeita ou o instante decisivo (CARTIER-BRESSON, 2004). Um fotógrafo que, em sua lógica e natural posição, observa com olhares exteriores, ausentes na cena (RENÓ, BARCELLOS e VIOLA, 2019).

Por seu poder de registro, a fotografia foi rapidamente adotada por profissões que necessitavam de um suporte ágil e fiel, como a História, a Geografia, a Geologia, a Antropologia e o Jornalismo. Com isso, um olhar externo ganhou intensidade, pois se tratava de atuar com distanciamento do objeto para garantir resultados isentos, não manipulados.

No jornalismo, por seu caráter explorador e com o objetivo de encontrar o desconhecido, esse olhar exterior beira o bizarro. Com a preocupação de manter-se distante da notícia, o fotojornalista é impedido de humanizar a sua fotografia. Trata-se de uma fotografia do outro, como se esse outro fosse de outra espécie, ainda que não o seja. Podemos observar esse afastamento em registros de fotógrafos emblemáticos, como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Sebastião Salgado, entre outros que registraram em suas produções culturas diferentes, olhares ímpares e instantes decisivamente distintos dos comuns.

Porém, um fotógrafo peruano rompeu com essa tradição da fotografia documental, provavelmente por sua origem: Martín Chambi. Indígena, nascido no ano de 1891 em Coaza, Chambi descobriu a fotografia e se apaixonou por ela e pela possibilidade de fotografar a sua própria cultura, os seus próximos, indígenas como ele. Seu olhar não era pelo diferente, pelo bizarro, e sim pelas belezas que ele bem conhecia. Um olhar intensa-

mente presente na essência do Pensamento Comunicacional Latino-Americano, historicamente desenvolvido como uma forma de resistência sociocultural e de pensamento crítico. Chambi traz esses traços de maneira intensa em sua obra ao tratar os seus personagens como ele mesmo que, inclusive, esteve presente em sua obra a partir de autorretratos.

Este artigo traz um importante resgate sobre o Pensamento Comunicacional Latino-Americano para, a partir dele, apresentar e analisar a obra de Martín Chambi, destacada por trazer em si um olhar essencialmente humanístico, o que, de fato, o difere de diversos outros fotógrafos da história. É uma obra fotográfica desenvolvida com a mesma luz, com a mesma tecnologia, com os mesmos procedimentos profissionais, mas com um diferencial expressivo na maneira de observar o fotografado. Diferencial esse que o define atualmente, e de maneira justa, como Patrimônio Cultural do Peru. Para compreendermos melhor o conceito de fotografia humanista presente na obra de Martín Chambi, faz-se um comparativo entre algumas de suas fotos e registros semelhantes presentes na fotorreportagem *Revisitando Saraguro* (<https://www.artefotografia.org/revisitando-saraguro>), realizada por Denis Renó no Equador.

Com o resultado deste estudo, esperamos contribuir com futuras pesquisas e reflexões não somente sobre Martín Chambi e a cultura no Pensamento Comunicacional Latino-Americano, mas também sobre um dos principais equipamentos tecnológicos necessários para a produção de fotografias ímpares: o olho, como defendido por Cartier-Bresson (2004).

2. Cultura e Pensamento Comunicacional Latino-Americano

Desenvolver uma breve análise sobre o Pensamento Comunicacional Latino-Americano (PCLA) e suas formas de divulgação cultural, no âmbito da América Latina, é sempre desafiador.



Há uma considerável gama de informações para analisar, refletir e os resultados devem levar em consideração a dinâmica das interações, de caminhos e de expectativas nas múltiplas esferas que compõem a sociedade (social, política, econômica e cultural), da região. Além disso, não se pode perder o ponto de vista daquilo que se pretende demonstrar, considerando sempre as diferentes alternativas, as temáticas, metodologias, técnicas e fissuras para o desenho final da reflexão. Assim, optamos por focalizar, através da história de Martín Chambi, alguns caminhos para manter vivas formas de expressões culturais latino-americanas, que definem as marcas identitárias e distintivas da cultura na região.

São vinte países latino-americanos independentes e Porto Rico, dependente dos Estados Unidos. Dez pertencentes à América do Sul, quatro ao Caribe, seis à América Central e um atinente à América do Norte, evidenciando as dimensões culturais de nossa América Latina. São regiões cujas diversidades, nas mais variadas frentes, são notáveis. Desde aspectos históricos, políticos, culturais, econômicos e até geográficos. “São frutos de civilizações diversas, entre indígenas, europeus, africanos, colonizações diversificadas, mas sujeitos ao jogo dos mais amplos interesses, que foram sentidos ao longo dos séculos”. (GOBBI, 2008, p. 42).

Pode-se afirmar que não são tão remotos os elementos norteadores da trajetória histórico-cultural do pensamento latino-americano. Teve seu início na compreensão sobre nossa própria identidade, nossa cultura e no cenário de nossas lutas para pôr fim à dependência colonial. Esta busca na construção de uma identidade latino-americana se, por um lado, em algum momento da história passou pela valorização da cultura dos índios, crioulos e mestiços; por outro, se transformou em expressão de luta interna e externa contra a dependência sofrida em todo o continente. Assim, surgiu o que os estudiosos chama-

ram de duas Américas: a dos exploradores e a dos explorados.

Do mesmo modo, a pesquisa é sempre um espaço de forças, determinada pela lógica das condições sociais de produção e das escolhas individuais. Revela os pressupostos do discurso, mas também faz referência ao fazer produzido, onde atores encenam suas práticas de uma autonomia relativa, mas não dissociada das condições concretas de elaboração, difusão e desenvolvimento daquilo que se está empreendo. Porém, as competências para abordar esse ou aquele objeto e a forma dada a ele são desenhadas na natureza da produção e do conhecimento acumulado. Estas determinam o ponto de partida, a trajetória e definem o objetivo para a tomada de decisão. E neste trajeto a cultura e suas formas de manifestações populares ocupam papel de destaque.

Inserida no contexto de inquietudes, as experiências resultantes das ações culturais como batalhas transformadoras podem possibilitar a construção de novos conhecimentos, superando a fragmentação dos saberes. Assim, à iminência na formação de um campo da comunicação cultural autônomo, devido ao uso indiscriminado e desconectado dos múltiplos conhecimentos acumulados, pode ser superado com a sistematização e a reflexão constante dos participantes, para que os diversos aportes teórico-metodológicos estejam voltados a um objetivo maior: o entrecruzamento de conhecimentos, de modo que sejam modificados e repensados em função da cultura e de seus processos comunicativos, que trazem um olhar transformador.

Neste sentido, os alvites propostos no texto buscam oferecer uma visão interdisciplinar, possibilitada pela prática diferenciada da cultura popular na região, que pode dar conta da complexidade e da dinâmica do campo da comunicação cultural, especialmente na América Latina. Este exercício pode se traduzir pela possibilidade da divulgação dos conhecimentos acumulados em



imagens, que externam vivências e experiências sob o olhar de seus protagonistas, muitas vezes em seus territórios, moradas, conceitos, representações e, em especial, permeados por nuances próprias, que afirmam e (re)afirmam a identidade de um povo, que vive e sobrevive frente aos processos de globalização, que insistem em determinar as culturas da região como homogêneas.

Nas concepções de territórios, memórias, identidades, culturas concebidas e vividas, a partir dos cenários da América Latina, são desenhados mosaicos de cores, sabores, tipos, características, modos de viver e fisionomias que são desvelados a partir de teorias, de metodologias e de práticas culturais próprias, mas não únicas; singulares, mas não individuais ou exclusivistas, pois representam diversas culturas em múltiplas regiões que são permeadas por singularidades e especificidades, mas atendem a diversidade representada na imensa aldeia chamada de América Latina.

O conjunto cultural forma uma multiplicidade de panoramas, cenários, características e fisionomias que “fotografam” as identidades latino-americanas, imprimindo a elas os olhares populares, que se pode definir como culturas e artes.

Assim, marcados pelas concepções interculturais, as manifestações artísticas e culturais no cenário latino-americano mostram as formas de resistência frente aos mercados globais, que objetivam determinar territórios homogêneos, desviando ou mesmo desconsiderando o capital simbólico que define a identidade latino-americana, em cada um de seus países.

Ampliando o recorte para as compreensões de interculturalidade, as múltiplas manifestações culturais na região, com seus trajes típicos, as pinturas corporais, as festas pagãs e religiosas, a culinária, as vivendas, as moradas, as brincadeiras de criança, as cores, os sabores, entre outros, trazem pigmentos tão densos que são capazes de definir nossas identidades com tons das peculiaridades Latino-Americanas. Deste modo, esses

conjuntos de características são percebidos nas manifestações artísticas, cuja obra expressa nossa resistência regional-local frente ao global, permitindo compreender e explicar como se elaboram e sobrevivem as diversidades culturais na região.

Em tempos globais, onde as fronteiras muitas vezes são espaços imaginários, a sobrevivência cultural demonstra as formas de resistência de um povo. O que se pode observar é que a multiculturalidade latino-americana tem “provocado” embates e conflitos (resistências), tencionando o ambiente globalizado que insiste em não valorizar a cultura das sociedades originárias ou das sociedades tradicionais.

Um exemplo muito atual para ilustrar as formas culturais de resistência na região é a fotografia de uma indígena que participou dos protestos contra o cancelamento dos subsídios aos combustíveis e contra outros ajustes econômicos (denunciados com austeridade pela população) adotados pelo presidente do Equador, Lenín Moreno e sua administração, ocorridos no Equador, entre 3 e 13 de outubro de 2019. Publicada pela BBC, a imagem gerou diversas matérias na mídia.

Na reportagem veiculada pela Revista Época Negócios¹, no período dos acontecimentos, alguns pontos chamam a atenção. Por exemplo: quando o repórter perguntou por que elas “(...) marcham com seus trajes tradicionais”, a resposta da senhora:

A mulher é a guardiã da cultura, de tudo o que a identidade cultural implica, e o uso destas roupas faz parte desta identidade. Eu mesma uso sombrero (chapéu), anaco (a saia), bayeta (o xale), colar, blusas bordadas. Não é que nós trocamos de roupa para ir à marcha. É como estamos na cidade, as mulheres vêm com suas melhores roupas para participar dessa luta.

¹ Época Negócios é a revista de economia e negócios da Editora Globo, que pertence ao conglomerado Globo.

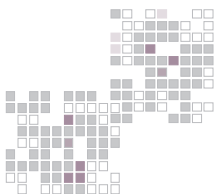


Imagem 1. O registro de uma indígena em meio a uma nuvem de gás lacrimogêneo, com uma máscara sobre o rosto, tornou-se um dos símbolos dos protestos no equador



Foto: David Díaz Arcos, cortesia da agência bloomberg/ via BBC, 2019²

Neste sentido, pode-se aprofundar que estamos falando das culturas enquanto “Diálogos alternativos de resistência para a América Latina”, permeados pelas manifestações de luta e revestido de singularidades culturais. Assim sendo, o diálogo, muito mais do que o ato da fala, vem recheado de um conjunto de simbolismos, como aqueles evidenciados pela senhora do protesto em seus trajes típicos e cotidianos, que muitas vezes passam despercebidos para os menos atentos. Os resultados trazem em si o conceito de interação e de relacionamento, é uma conversa rica em detalhes e nuances, porém sem som, mas retratados em uma imagem. Portanto, dialogar é uma maneira de fazer circular sentidos e significados, muitas vezes não compreendidos por ocorrer a partir de grupos “invisibilizados” pelos aparatos holísticos da chamada globalização.

Com referência aos conceitos de “Alternativos de resistência”, no caso da América Latina, pode-se dizer que são diversos “movimentos” que têm resistido às investidas de governos ditatoriais – exclusão, cerceamento de direitos, pobreza extrema; violência, mortes (...) -, entre outros e de movimentos globalizantes de homogeneização

cultural. Os “movimentos” são como “redes de conversação”, repletas de significados e significações, que são capazes de promover a reflexão conjunta, a geração de ideias, à educação ampla, inclusiva e para todos, estabelecendo caminhos para a mudança social.

Destarte, compondo o significado dos termos tratados, pode-se formar o conjunto de conhecimentos culturais que demonstram os “Diálogos alternativos de resistência para a América Latina”, permeados por imagens como aquelas que foram produzidas por Martin Chambi e que serão analisadas no artigo.

E nesse mote é possível falar em Folkcomunicação, que em termos gerais significa comunicação em nível popular. Por popular entende-se aquilo que se refere ao povo, aquele que não utiliza dos meios formais e midiáticos de comunicação para estabelecer seus diálogos, pois esses se formam no convívio cotidiano das e nas várias comunidades. E, portanto, estão na práxis daquilo que se deseja demonstrar através do contemplativo. É o que se vê com olhar de quem conhece e integra o grupo. Esta mirada protagoniza fluxos e sedimenta processos de hibridação simbólica, que

2 Material disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/>, acesso out de 2019.



estão presentes nos processos de comunicação popular e também nas conceituações da Folkcomunicação.

A título de curiosidade, as investigações sobre a Folkcomunicação foram esquematizadas no Brasil, através dos estudos do mestre Luiz Beltrão, na década de 1960. Na Folk a cultura popular é vista como forma de expressão de ideias de um segmento que sobrevive à margem do sistema midiático globalizado. Fazendo um paralelo para os debates relacionados aos Estudos Culturais Ingleses, na década de 1970, as singularidades entre os dois são muitas. Ambos marcam momentos históricos de grandes inquietudes e de transformações sociais. Foram tempos de manifestações políticas, reivindicações, resistência das subculturas e “(...) vozes silenciadas clamando por visibilidade. As chamadas ‘minorias’ organizavam-se e assim teciam o pano de fundo conturbado dos anos da época quando uma ‘nova esquerda’ se proliferava”. Os resultados dos esforços das movimentações do Instituto de Ciências da Informação (Incinform), no Brasil (Folkcomunicação) e do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), em Birmingham (Estudos Culturais), “(...) colocou em questão outros sujeitos, pensando-os como ativos e de resistência, alternativas práticas políticas e principalmente, repensando o conceito de cultura”, especialmente a partir do final dos anos de 1970. (MELO; RIBEIRO; SANTOS, 2012, p. 2).

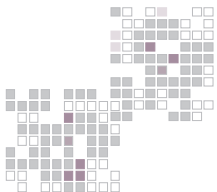
O processo de continuidade dos Estudos Culturais, notadamente a partir da década de 1980, trouxe outras concepções sobre o que se deve entender por cultura, ampliando a diversidade de temas de interesse, mudando concepções de sujeitos/agentes e compreendendo a cultura na perspectiva de suas marcas “identitárias”. É o que Stuart Hall (2009) avaliza como “(...) tomar outro caminho, direcionar o olhar de maneira diferente, desenvolver outros métodos que explorem o plural, as diferenças e as exclusões” e

Melo, Ribeiro e Santos (2012, p. 3) definem como “deslocamentos”, marcados pela ruptura e redes-cobertas, migrando da cultura elitista “(...) para interagir com as práticas cotidianas, entendendo que a sua produção de sentidos estaria vinculada ao exercício, ao modo fazer cultura por diversos agentes sociais, principalmente aqueles deixados à margem dela”.

Neste sentido, legitimaram-se atores reais, motivados pelas práticas culturais na busca de uma mudança no cenário de dominação em nosso continente. Como afirmou Jesús Martín-Barbero (1999, p. 23), inicialmente as reflexões tinham em seu bojo um movimento radical de “(...) ruptura da concepção hegemônica da comunicação”, confirmando o que Luiz Ramiro Beltrán havia escrito anos antes, onde afirmava que enxergávamos a situação latino-americana com o uso de “anteojeras”³, fazendo ver o que acontecia deformadamente, camuflando a realidade de dominação que estávamos passando. Esta ruptura com os preceitos de concepções psicologista-behaviorista, de fato, permitiu a visualização para além dos efeitos sobre os sujeitos, que muitas vezes estavam camuflados na neutralidade dos processos e dos meios de comunicação e se volta para a mirada nos sujeitos, que passam a ser protagonistas de suas próprias histórias. (GOBBI, 2008, p. 51).

É necessário um olhar atento para entender que os processos comunicativos desenhados e difundidos sob as práticas da Folkcomunicação conferem legitimidade e potencializam a comunicação dentro das múltiplas e diversificadas esferas sociais, em especial quando se reconhece na necessidade de dar voz aos grupos socialmente excluídos ou esquecidos. Na verdade, trata-se de “[...] uma resistência diária à massificação e ao nivelamento, eis o sentido das formas da cultura popular. Empobrecedora para a nossa cultura é

³ A palavra pode ser entendida como lentes tapa olhos, que deturpam ou impedem a visão.



a cisão com a cultura do povo: não enxergamos que ela nos dá agora lições de resistência como nos mais duros momentos da história da luta de classes”. (BOSI, 2000, p. 23).

Deste modo, os processos da Folkcomunicação utilizam um sistema próprio, por meio de seus agentes e de ações concretas presentes nas e das comunidades culturais, que vão garantir a produção de uma comunicação que não é excludente, mesmo que, eventualmente, tenha que se aliar ao poder midiático massivo, na sua difusão. Os resultados dos estudos têm assinalado o (re)conhecimento por seus pares, que se veem presentes em todo o processo, tornando-o eficaz e realizando a comunicação de maneira completa e com ampla difusão, embora, muitas vezes, seja uma atividade artesanal do agente-comunicador. Assim, o (agente) comunicador ou narrador do processo “[...] retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou aquela relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências [...]” (BENJAMIN, 1993, p. 201), da sua comunidade. Isso é possível de ser observado, por exemplo, nas fotografias 4 e 6 de Chambi, quando mais do que a imagem, elas vêm recheadas de signos da cultura e da presença de si e do outro, reforçados pelas escolhas do agente-comunicador e da participação do fotografado.

Neste sentido, é possível assinalar que a fotografia é um tipo de processo que dialoga, escolhe, discute e narra. “[...] Pode ser à base da elaboração de uma leitura do fotografado sobre ele mesmo e do fotógrafo sobre o fotografado, concernente aos significados que o rodeiam naquele espaço”, permitindo que ambos se reconheçam no espaço do “ambiente fotografado” (NOBRE, GICO, 2012, p. 115).

A humanização, a cultura e as formas de resistência podem ser assinaladas a partir do olhar mais atento sobre aquilo que se está comunicando. Desta forma,

[...] mesmo após a sua morte a fotografia contará quem foi aquele homem e instigará a quem a observa saber mais sobre aqueles símbolos, sobre aquele rito simbólico de cozinhar o peixe. E para quem conviveu ali sentirá a emoção do re-conhecimento (KOURY, 1998). A fotografia, que expõe estes significados, reconstrói uma experiência cotidiana: o sentar, o conversar, o fumar, o cozinhar ao ar livre, a curiosidade, a tentativa do entendimento, o desejo de ter convivido ali. O olhar observador percorrerá os caminhos necessários para penetrar naquele simbólico e naquele imaginário. (NOBRE, GICO, 2012, p. 124).

Ao trazermos para a cena as fotografias de Chambi observa-se em sua produção o que Nobre e Gico (2012, p. 112) chamam de “sustentáculos dos significados da vida real”, agregados e retroalimentados pelo imaginário que “[...] possui instâncias na produção e reprodução social. Mesmo em sua abrangência individual, contém repercussões coletivas, adquirindo formas e contexto social no meio em que foi originado”. Do mesmo modo, o pensamento simbólico que “[...] seria a capacidade de representar uma coisa por outra e, como são símbolos, atribuir-lhes um significado”, externando a experiência vivida do agente-comunicador e da sua fonte, que em muitos momentos se confunde com ele mesmo, “[...] possibilitando-nos evocar uma imagem, sendo ela o que há de comum entre um e outro”.

Destarte, as fotografias de Chambi abrem “espaço no imaginário” para a divulgação não apenas de imagens das práticas de cultura popular existentes no cenário da região representada, abordando suas origens e características, mas e também ilustram os modos pelos quais grupos, normalmente minoritários e não incluídos na mídia massiva, comunicam suas tradições, seus costumes, sua cultura e se reconhecem. Deste modo, como afiança Gobbi (2007, p. 16), há nos estudos da Folkcomunicação o potencial estraté-



gico para o diálogo com as classes marginalizadas, evidenciando sua cultura, seu lado humano-social, suas formas de resistência frente a um sistema que teima em não vê-los.

Deste modo, nas fotografias de Chambi, há um cenário de (re)configuração, (re)significação, resistência, (re)conhecimento, (re)presença do e no espaço-temporal da sua comunidade, onde se desenham novas formas de socialização da vida cotidiana, de humanização e de cultura, que estão representadas nos processos comunicativos que ele estabelece.

Os olhares singulares sobre a cultura latino-americana, trazendo seus atores reais, produzindo e divulgando imagens humanistas dos povos e da cultura da região estão contidas nas fotografias de Martín Chambi, que veremos em continuidade.

3. Martín Chambi: o fotógrafo indígena

Martin Chambi nasceu em 05 de novembro de 1891, no Distrito de Coasa, Província de Carabaya, próximo ao Lago Titicaca, no sudoeste peruano. Camponês de origem indígena, Martin Chambi começou a trabalhar ainda criança nas minas de ouro da região. Seus pais o educaram falando Quechua, a língua dos ancestrais incas. Cresceu em meio às tradições indígenas, às culturas próprias dos povos andinos. Segundo Óscar Colorado³ Jose Uriel García o descreveu como:

Físicamente, un ejemplar autóctono, menudo, de pómulos salientes, de mentón vigoroso, de cabellos abundantes y lacios. Espiritualmente, un hombre culto de temperamento artístico, sencillo y cordial, con la sencillez de las magnas piedras incaicas y la cordialidad de los soleados campos andinos.

A partir de seus próprios esforços, e depois de conhecer a fotografia através dos geólogos

que trabalhavam nas minas de Carabaya, Martín Chambi decidiu aprender o ofício. Com dois anos de economia, viajou a Arequipa com seu pai em busca de um professor. Encontrou Max T. Vargas, quem o acolheu como assistente durante sete anos.

Em 1917, já capacitado, Martín Chambi mudou-se para Sicuani, próximo a Cusco, onde abriu o seu primeiro estúdio. No período, dedicou-se a fotografar os moradores e os lugares da região, vendendo o material na forma de cartões postais. Porém, o lugar se apequenou e depois de três anos Chambi mudou-se para Cusco, onde abriu novo estúdio de fotografia.

Fotógrafo de grande formato, Chambi levava seus equipamentos em lombo de burro pelo altiplano andino. A busca sempre foi o retrato de sua terra, de seu povo. Suas fotografias davam voz à sua cultura de maneira ampla e sincera. O diário *La Prensa* o definiu, em 1927, como “o melhor fotógrafo andino”, por sua capacidade de fotografar as pessoas sem invadi-las. Três anos depois, uma crítica publicada pelo *MoMA – The Museum of Modern Art* definiu a obra *La boda de don Julio Gadea, prefecto de Cusco*, como “uma das maiores do século XX”⁴. Tal comentário veio carregado de entusiasmo com a técnica adotada por Chambi, ausente de distanciamento e hierarquia. O fotógrafo compartilha o mesmo espaço e papel que o fotografado, especialmente pela produção de diversos autorretratos (cf. imagem 01), utilizados para experimentar a luz em si mesmo.

Por pertencer à comunidade andina e possuir um apurado conhecimento da luz, fator fundamental para a fotografia, passou a ser o preferido dos cidadãos de Cusco, independente da classe social a que pertenciam. Chambi tinha o costume de fotografar qualquer pessoa, mesmo as que não tinham dinheiro para pagá-lo. Para ele, o importante era registrar a sua cultura.

³ Disponível em <https://oscarenfotos.com/2013/09/01/martin-chambi-articulo/>, acesso: fev. 2020.

⁴ Idem.



Imagem 2. Self Portrait



Fonte: MoMA, 2020.

Essa trajetória profissional transformou Martín Chambi naquele que é considerado o primeiro fotógrafo humanista do Peru. Reconhecida por alguns dos museus mais importantes do mundo, a obra de Chambi é considerada Patrimônio da Nação⁵.

4. Fotografia humanista de Martín Chambi

Antes de tudo, é importante aclarar que o conceito de humanismo não coincide e nem sustenta a ideia de fotografia humanista, ainda que os termos se assemelhem. O que define uma obra fotográfica como humanista não é a composição da foto, e sim os processos que envolveram a sua produção. Esse tipo de fotografia, aliás, esteve presente em diversos momentos do desenvolvimento das linguagens fotográficas na América Latina. Enquanto Martín Chambi desenvolvia o

seu estilo rústico de fotografar a sua cultura, em Cusco, o mexicano Manuel Álvarez Bravo fazia o mesmo na Cidade do México. Trata-se de um estilo que representou uma emancipação comunicacional por parte de grupos marginalizados - o que sustenta a relação entre a folkcomunicação e a fotografia humanista no desenvolvimento deste estudo. Também é certo reconhecer a ausência desse estilo na fotografia europeia, representada por fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, Josef Koudelka, entre outros.

É importante reconhecer que na mesma época de ascensão internacional da fotografia de Martín Chambi, outro fotógrafo - o suíço Robert Frank - esteve em Cusco produzindo a fotorreportagem Peru. Nessa obra, Frank registra situações semelhantes às retratadas por Chambi, mas com a mesma essência pelo bizarro. Tratava-se de um suíço que jamais havia visto alguém com essa fisionomia, com essa estatura, com essa cultura, com essa vestimenta, enfim, com essa alma humana. Isso representava o encantamento pelo bizarro, repetido anos depois pelo fotógrafo na produção da obra *The Americans*.

Sem dúvida, uma característica comum na fotografia é a busca pelo instante decisivo, o momento em que algo diferente acontece. Algo que merece ser fotografado. Algo que sai da normalidade, do comum. Isso faz com que a busca pelo diferente, pelo novo, seja uma atitude natural - ou mesmo de maneira mecânica- dos fotógrafos. O resultado desse tipo de fotografia, por mais artisticamente valioso que seja, é a fotografia bizarra (cf. Imagem 3), ou o registro do bizarro. Não um bizarro no sentido pejorativo, mas por estar fora da normalidade, do comum, ainda que provoque um encantamento.



⁵ Disponível em: <https://diariocorreio.pe/cultura/obra-de-martin-chambi-es-patrimonio-de-la-nacion-921439/>. Acesso: fev. 2020.

Imagem 3. Fotografia bizarra de mulher andina



Fonte: Renó (readymag, 2020).

Porém, essa essência da linguagem fotográfica - a busca pelo diferente presente no instante decisivo - é quebrada por Martín Chambi. O fotógrafo não se interessava pelo bizarro, e sim pela normalidade, o que o levava a retratar a si mesmo e à sua cultura. Fotografar era como reencontrar a sua cultura, as suas tradições (cf. Imagem 4). Era como se fosse o congelamento de sua imagem em um espelho, o que dava voz aos seus pensamentos e, de certa forma, à sua cultura. Uma voz historicamente reprimida pelos meios massivos, em especial numa região como a América Latina, invadida por traços culturais de outras regiões midiaticamente e economicamente dominantes.

É importante reconhecer que as fotografias de Martín Chambi foram estimuladas pela admiração e o orgulho que o fotógrafo sentia por sua cultura. Por essa razão, decidiu instalar-se em Cusco e retratar o seu povo. Esse fascínio também é sentido por fotógrafos que escolhem

Imagem 4. Fotografia humanista de mulher andina



Fonte: wahooart, 2020.

o “alvo” para as suas fotos bizarras. Entretanto, por não estarem inseridos na cultura, o fazem com outro olhar, de um viés antropológico. Um registro do bizarro, ainda que se pareça esteticamente com fotografias humanistas, ele é feito com outros ares, com outro sentido. A sensação da busca pelo bizarro nos leva a fotografar o exterior sem, contudo, conhecer o interior daquela cena. Ao observarmos a imagem 5, comparando-a com a imagem 6 (produzida por Martín Chambi), podemos ver uma maior sinceridade e exposição da personagem no registro feito pelo peruano. Vemos, nela, o humano, e não o imagético, e podemos sentir as suas intenções ao registrar a mãe com o seu filho.

Ainda assim, há uma coincidência de situações, pois a mesma cena é anteriormente retratada por Martín Chambi, mesmo que de outra maneira. Realizada em estúdio, a fotografia reflete a



Imagem 5. Fotografia bizarra de mãe e filho



Fonte: Renó (readymag, 2020)

cultura andina e a relação de proximidade entre mãe e filho como algo comum (cf. Imagem 6). O que motivou a Chambi para realizar esse registro fotográfico pode ter sido a beleza da tradição, mas para ele tal costume não é algo fora de sua cultura. Provavelmente, o próprio Martín Chambi tenha sido carregado da mesma forma por sua mãe, e seguramente sua esposa também carregou os seus filhos.

Imagem 6. Fotografia humanista de mãe e filho



Fonte: Raices de Europa, 2020.

Essas diferenças exemplificam o que é a fotografia humanista de Martín Chambi. Um registro imerso na experiência fotográfica. Tão imerso que o preto e branco de suas fotos não nos impede de vermos as cores reais das cenas registradas por ele. Um instante decisivo encontrado por quem faz parte desse e de outros instantes culturais. Essa é a essência da obra de Chambi, quem representa de maneira exemplar o Pensamento Comunicacional Latino-Americano ao retratar o seu povo, a sua cultura pela fotografia. Sua fotografia é própria, livre de influências da comunicação massiva, ainda que o mesmo tenha iniciado em um momento que a arte estava em intensa ascensão.

Conclusões

O olhar do fotógrafo é o que define a sua fotografia. Esse olhar advém de sua própria cultura. Ele reflete a sua cultura. Por essa razão, a obra de Martín Chambi possui tanta profundidade, tanta aproximação com o objeto fotografado (a cultura andina). Através de suas imagens, Chambi oferece ao mundo a sua própria essência, o seu espírito, encantando os que as viam.

Essa aproximação cultural acontece desde o momento da concepção da cena a ser fotografada, com intensidade no ato da realização da mesma. Trata-se de uma aproximação simbólica, apoiada nas semelhanças e ausente do bizarro. Isso é o que transforma a obra de Chambi em uma produção humanista. Em contrapartida, observa-se em várias de suas fotos um certo desperdício artístico, em seu sentido mais clichê. Para Chambi, a beleza de seu povo e sua cultura estava nas pessoas e em nada mais. Por isso, em diversos registros, percebe-se a ausência de cenário, e sim uma composição essencialmente *portrait*. Isso não diminui a sua contribuição. Apenas nos permite olhar o povo andino sem filtros.

Comparativamente com outros fotógrafos, Chambi oferece um registro fiel à sua própria cul-



tura. Neste artigo, exemplificamos uma diferença de olhares em duas cenas muito parecidas (imagem 3 *versus* imagem 4; imagem 5 *versus* imagem 6), onde torna-se visível o olhar bizarro *versus* o olhar humanista. Um olhar de quem observa estarrecido (ou maravilhado) uma cultura diferente *versus* o olhar de quem vê seus familiares e ele mesmo naquela cultura. Mesmo sua neta, a também fotógrafa Peruska Chambi, não carrega em seus registros o mesmo humanismo. Já invadida pela cultura europeia proporcionada pela própria ascensão econômica e social possibilitada pela fotografia de seu avô, Peruska registra a sua cultura de forma mesclada entre o humanismo e o bizarro. Isso talvez aconteça por ela não precisar considerar sua fotografia como uma ferramenta de voz cultural de um grupo marginalizado, como acontecia com Martín Chambi em um momento de desabafo dos marginalizados, como sustentado pelos estudos folkcomunicaçãois.

O que podemos observar é que o pensamento comunicacional latino-americano é assim como

a obra de Chambi. Trata-se de uma filosofia comunicacional suportado em traços culturais presentes em quase toda a região, do México ao Chile. Ainda que conviva com algumas diferenças, esse pensamento possui diversas similitudes, em alguns casos por uma questão de origem (espanhola/portuguesa, ou seja, ibérica), em outros vários casos por uma semelhança de problemáticas e, por conseguinte, de soluções.

O estudo que apresentamos, ainda que incipiente, pois trata-se de um primeiro olhar sobre algo merecedor de aprofundamento, aponta para duas vertentes da fotografia: a humanista, pouco reconhecida como tal, e a bizarra, jamais denominada assim, apesar de ser historicamente a mais praticada. Será essa a essência da fotografia? Será que o instante decisivo é menos importante que a composição bizarra para valorizar o registro fotográfico? Pela obra de Martín Chambi, podemos observar que o bizarro é dispensável, mas somente se for substituído pelo humanista.

REFERÊNCIAS

BBC. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50047879>, acesso out. 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CARTIER- BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

COLORADO, Óscar. **Martín Chambi: fotografia indígena vs. fotografia indigenista**. 01 de setembro de 2013. Disponível em: <https://oscarenfotos.com/2013/09/01/martin-chambi-articulo/>, acesso: fev. 2020.

GOBBI, Maria Cristina. **Escola Latino-Americana de Comunicação: o legado dos pioneiros**. Tese de doutoramento defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da Universidade Metodista de São Paulo, sob a Orientação do Professor José Marques de Melo, 2002.

GOBBI, Maria Cristina. **A batalha pela hegemonia comunicacional na América Latina**. 30 anos da Alaic. São Bernardo do Campo: Unesco/Unesp, 2008.

GOBBI, Maria Cristina. Uma vida dedicada à comunicação. In: **Cardernos da Comunicação**. Estudos; Folkcomunicação – a mídia dos excluídos, v. 17. Rio de Janeiro (Cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2007.

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. IN: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. (Org.) Liv Sovik, Belo Horizonte: UFMG, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Memoria y trayectos de la investigación en comunicación. IN: **Memoria Académica**. I Encuentro Nacional y I Seminario Latinoamericano de Investigación de la Comunicación. Bolivia: ALACI/Universidad Andina Simón Bolívar, 1999.

MELO, Camila Olivia de; RIBEIRO, Regiane; SANTOS, Gustavo Luiz Ferreira. Os **sujeitos na margem da cultura**: conflitos nos espaços educacionais latino-americanos. In: III Cepial. Congresso de cultura e educação para a integração da América Latina. Semeando novos rumos, realizado em Curitiba, de 1 a 20 julho de 2012. Disponível em: www.cepial.org.br, acesso: fev. 2020.

MOMA. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/157535?artist_id=1063&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist, acesso: fev. 2020.



NOBRE, Itamar de Moraes; GICO, Vânia de Vasconcelos. O simbólico e o imaginário na fotografia. In: **RIF-Revista Internacional de folkcomunicação**, Ponta Grossa/PR, Volume 10, Número 19, p. 111-125, jan./abr. 2012.

RAÍCES DE EUROPA. Disponível em: <https://www.raicesdeeuropa.com/exposicion-fotografica-de-martin-chambi-24-vi-2016-27-vii-2016/#prettyPhoto>, acesso: fev. 2020.

RENÓ, Denis; BARCELLOS, Jefferson; VIOLA, Natalia. O pós-fotjournalismo gamificado. **Razón y Palabra**, v.23, n.106, 2019. Dis-

ponível em: <http://revistarazonypalabra.com/index.php/ryp/article/download/1504/1364>

RENÓ, Denis. In: **Revisitando Saraguro**. Disponível em: <https://readydymag.com/u14607473/147304/>, acesso: fev. 2020.

ZIBELL, Matías. BBC News – Mundo no Equador. In: **Revista Época Negócios**. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/>, acesso out de 2019.

WAHOOART. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/AQU3RY-Mart%C3%ADn-Chambi-Mestiza-com-Chicha-,Cuzco>, acesso: fev. 2020.

