

# O HIBRIDISMO DA CULTURA CHICANA EM IMAGENS: interpelações políticas e estéticas das fotografias de Pedro Meyer<sup>1</sup>

Ana Carolina Lima Santos<sup>2</sup>

**Resumo:** *O presente artigo analisa a produção imagética do fotógrafo Pedro Meyer em seu modo de representar os imigrantes e descendentes de mexicanos residentes nos Estados Unidos da América. A partir dessa análise, entende-se que Meyer lida com um caráter híbrido que é característico tanto de suas fotografias quanto da cultura chicana que intenta retratar. Dessa maneira, a obra de Meyer parece exprimir uma forma específica de conceber tal cultura, demarcando-a a partir de interpelações de ordem política e estética.*

**Palavras-chave:** *Fotografia, Pedro Meyer, imigração, cultura chicana.*

---

## 1. Introdução

Durante algum tempo, política e estética foram concebidos como domínios senão contraditórios, ao menos distantes: de um lado, a política se coligaria à racionalidade cognitivo-instrumental; do outro, a estética se restringiria ao comando das emoções e dos sentimentos – respeitando, assim, a tradicional dicotomia entre razão e emoção (MARQUES, 2010). Entretanto, nos últimos anos, aproximações têm sido feitas entre essas duas esferas, concebendo-as não mais como impermeáveis uma à influência da outra, mas como campos que em alguma medida são marcados por inter-relações, por mútuas afetações.

É talvez com Jacques Rancière que tal proposição se torna mais clara. Ao definir a política como palco de desentendimentos, o filósofo chama atenção para o fato de que os desacordos que a constituem pouco têm a ver com opiniões divergentes, mas com modos distintos a partir dos quais o mundo sensível é organizado. Assim, para ele, a política se funda na partilha do sensível, ou seja, na maneira como se determina tanto aquilo que é comum e compartilhado por todos quanto os recortes que são feitos nesse comum, repartindo o que cabe a cada um dos sujeitos. Configura-se, com isso, uma base estética da política: se a

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura”, do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: outracarol@gmail.com.

estética é o regime que articula as experiências dos indivíduos com a realidade, a política é infiltrada por essa mesma lógica.

A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das ‘práticas estéticas’, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidades das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Assim, ao passo em que estabelecem o que é visível, dizível e digno de existência, as práticas artísticas também adquirem cunho político. Seja como manobra de dominação ou emancipação, a arte desempenha uma função mediadora que consegue torná-la inseparável do fazer político. De fato, ela é capaz de conformar padrões de percepção, conhecimentos e valores que são traduzidos em subjetividades políticas, em formas de situar as pessoas na partilha do sensível. Esses modos de experienciar o mundo próprio às práticas artísticas justapõem política e estética no que concerne às dinâmicas de inscrição de sentidos (Ibidem). É possível, então, conceber interpelações políticas e estéticas em um único espaço.

Aqui, interessa-se em particular pelo modo como política e estética se entrelaçam na obra do fotógrafo Pedro Meyer. A fase mais recente do trabalho de Meyer, distanciando-se de uma ‘pureza’ fotográfica, investe em manipulações digitais a partir das quais as fotografias originais são alteradas, combinadas e transformadas de modo a criar imagens desprovidas de quaisquer pretensões de serem percebidas como ‘recorte do real’<sup>3</sup>. Personagens fantasmagóricos, arranjos inusitados e realidades com ares de estranheza ou surrealismo tornam-se recorrentes. Para além de um apelo estético desinteressado, tais composições ganham dimensões políticas. Isso porque, ao retratar imigrantes e descendentes de mexicanos residentes nos Estados Unidos, Meyer expressa através dessas composições uma forma de ver e dizer sobre a realidade desses sujeitos, dando a ela um modo de existência singular.

---

<sup>3</sup> Nesse ponto, há outro aspecto marcadamente político nas imagens de Meyer: uma espécie de desmonte do efeito de crença característico da fotografia. Testando os limites de noções durante muito tempo sedimentadas pela fotografia, o trabalho de Meyer evidencia o caráter de artifício e de construção que é inerente a toda e qualquer imagem fotográfica. Dessa maneira, coloca-se em pauta uma reflexão sobre o poder da mediação fotográfica tal como foi até então legitimado, ou seja, fundamentado num suposto *status* privilegiado (ao mesmo tempo icônico e indicial) que a imagem fotográfica detém quando comparada a outras formas de representação visual. Reconfigura-se, assim, a prática de olhar que é suscitada pelas fotografias, dando a elas um novo papel na partilha do sensível. Essa idéia é apresentada mais detalhadamente em outro artigo: “O olhar reflexivo de Pedro Meyer: a fotografia como problematizadora da própria mediação fotográfica” (SANTOS, 2010a).

É aí que se apresenta o propósito do presente artigo. Tenta-se remontar de que maneira o trabalho de Meyer é entendido como um operador capaz de construir e dispor formas discursivas que referenciam a cultura desses imigrantes. Para tanto, primeiramente, faz-se necessário retomar a questão da imigração mexicana em terras estadunidenses, a fim de precisar quem são esses imigrantes, como eles se estabelecem no país e lá dão origem a uma cultura própria. A seguir, esclarecida tais questões, tenta-se explicitar como as fotografias de Meyer apontam para tal cultura, representando-a. Pretende-se, com esse percurso, evidenciar que os ‘desajustes’ visualmente percebidos nas fotografias da segunda fase de Meyer fazem ecoar as identidades mestiças do povo chicano (KAPLAN, 2006).

## 2. O hibridismo da cultura chicana

Foi no início do século XX que se deu a intensificação dos fluxos migratórios entre México e Estados Unidos<sup>4</sup>. Em função da realidade sócio-econômica dos dois países, um número expressivo de mexicanos cruzou a fronteira motivado sobretudo pela busca de melhores condições de vida. De um lado, o México enfrentava um momento de estagnação econômica, após um período de crescimento, e a desigualdade social despontava como marca da sociedade mexicana. Do outro lado, os Estados Unidos passavam por um forte desenvolvimento industrial que trazia, além de progressos econômicos, mudanças estruturais: na medida em que as indústrias prosperavam e se estabeleciam como principais fontes de renda, o êxodo rural provocava o esvaziamento do campo. Com isso, o setor agrícola, igualmente em expansão, sofria com a escassez de mão de obra.

Em tais condições, a entrada de mexicanos nos Estados Unidos foi incentivada. Nos primeiros anos desse século, a necessidade de mão de obra barata e não especializada foi responsável por uma política de abertura do país, sem qualquer restrição à imigração mexicana. No entanto, a partir de 1913, atraídos pelo progresso estadunidense, mexicanos de classe média e alta também passaram a fixar-se no país. Nessa mesma época, temendo que a chegada desses estrangeiros se tornasse um fardo social, a opinião pública começou a se opor à imigração mexicana. Manifestações contrárias a ela começaram a despontar, em especial

---

<sup>4</sup> Não se sabe ao certo quantos mexicanos entraram nos Estados Unidos antes do século XX. Estima-se que, em 1900, existiam cerca de 100.000 pessoas de origem mexicana residindo no país. De acordo com dados oficiais do governo estadunidense, entre 1910 e 1914 o país recebeu 82.588 imigrantes mexicanos e 91.075 entre 1914 e 1919, um total de 173.663 apenas nessa década (ACUÑA, 1972).

nas regiões com a maior concentração de mexicanos. A partir de 1926, diversos projetos de leis restricionistas foram discutidos pelo Congresso, embora todas as propostas iniciais tenham sido barradas por pressão do setor agrícola. Apenas em 1942 uma primeira lei começou a regular a entrada dos mexicanos no país.

Essa delimitação restricionista não é explicada pelas questões financeiras que a priori nortearam as decisões acerca do tema. Aceitos como mão de obra servil, os mexicanos eram estigmatizados de tal maneira que resultou numa espécie de separatismo, no qual se tinha uma nação dentro de outra nação (ACUÑA, 1972), garantindo-lhes uma autonomia relativa e um sentimento de pertencimento que ultrapassavam os limites que eram vistos como desejáveis pelos estadunidenses. Pelo modo como foi construída a presença dos imigrantes mexicanos, isto é, baseada em uma posição de trabalhador subalterno, sua estadia era bem-vinda somente enquanto se mantivessem restritos a esse posto. Contudo, ao passo em que cresciam quantitativamente, os imigrantes mexicanos impunham sua força enquanto grupo, mantendo vivos seus costumes e tradições. A pluralidade cultural desses imigrantes começava a ameaçar a hegemonia da cultura nativa e, por isso, a incomodá-la. Entre os estadunidenses, surgiram tentativas de se preservar a unidade de sua cultura, quase sempre baseadas em iniciativas nacionalistas e racistas<sup>5</sup>.

Em contrapartida, a situação de exploração e discriminação por qual passavam os imigrantes fez emergir em muitos uma consciência coletiva (Ibidem). A idéia de comunidade tornou-se significativa entre eles, resultando no aparecimento de organizações econômicas, políticas, culturais e educativas que se ocupavam de suas necessidades sociais. Um exemplo importante desse tipo de organização configurou-se na década de 1930 em Los Angeles. O *Mexican Youth Conference* (também conhecido como *Mexican American Moviment* ou *MAM*) era uma associação política que reunia jovens estudantes, todos mexicanos ou descendentes, para lutar contra a exploração da mão de obra imigrante e para reivindicar melhores condições de vida. A atuação do *MAM* foi responsável por reunir imigrantes de outras nacionalidades, especialmente latino-americanos, espalhados por todo o país e em condições semelhantes, engajando-os na batalha em prol dos direitos do imigrante.

---

<sup>5</sup> Por racismo, designam-se aqui dois registros: o racismo biológico (em termos de distinções genéticas e biológicas) e a discriminação cultural (que englobam as diferenças dos costumes e práticas sociais, culturais e religiosas). No caso em questão, esses dois registros do racismo confundem-se e implicam-se; tornando-se, por isso, inseparáveis.

Além disso, essas organizações chamaram atenção para outra condição do imigrante: com o decorrer dos anos, o caráter temporário da sua permanência no país mostrava-se ilusório. Muitos deles constituíram família em solo estadunidense, casando-se e tendo filhos de nacionalidade ianque. Com isso, fundou-se uma nova identidade que não era mais a do imigrante-trabalhador-temporário-subserviente, mas a de um povo com identidade própria (Ibidem), cuja cultura era resultado de um hibridismo entre os traços que traziam da terra natal e as condições que encontravam no novo território. Segundo Stuart Hall, as culturas pós-modernas são marcadas por essa natureza híbrida, da qual os imigrantes são arquétipos. Para Hall, eles realizam uma espécie de tradução da cultura do seu lugar de origem nos termos da cultura de onde vivem, “sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades” (HALL, 2000, p. 88). Nesse sentido, faz-se fundamental ressaltar que o hibridismo que está sendo chamado em causa não só faz referência a uma composição étnico-racial mista, mas principalmente à lógica cultural de tradução que abriga indivíduos em posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas (Idem, 2003).

É esse o caso da cultura que começou a delinear-se com os mexicano-americanos: ela resguarda especificidades de dois lugares diferentes de uma só vez, caracterizando-se em sua natureza bicultural. O hibridismo desses sujeitos perpassa seus traços étnico-raciais (mestiços de ancestralidade européia e/ou indígena, além de estadunidense), lingüísticos (mistura do espanhol com o inglês), religiosos (sincretismo indígena-cristão), entre outros. Esse conjunto de singularidades culturais foi, então, chamada de cultura chicana. Por ‘chicanos’, denominam-se os cidadãos estadunidenses de origem mexicana ou mexicanos radicados nos Estados Unidos. Embora, a princípio, a palavra tivesse uma conotação pejorativa, a partir da década de 1960, muitos estadunidenses de ascendência mexicana (e latino-americana) começaram a se auto-afirmarem dessa maneira. Por conta disso, atualmente, o termo pode ser tomado em um sentido político, para referir-se a latino-americanos e descendentes envolvidos na luta pela igualdade social e pela afirmação de sua cultura (PORTILHO, 2003).

O entendimento dessa cultura pressupõe, de certo, um conhecimento sobre todo esse desenrolar de fatos aqui resumidamente apresentado, da imigração ao racismo e ao movimento de resistência daí decorrentes. Isso porque, para compreender a cultura chicana em seu hibridismo, é preciso levar em consideração as desterritorializações e reterritorializações que começam no início do século XX e perduram até os dias atuais. O ato

de migrar já pressupõe, em si mesmo, essas noções: ao abandonar sua terra natal, ultrapassando fronteiras, os imigrantes deixam para trás um território conhecido (desterritorializam-se) para recriar um novo espaço em seu lugar de destino (reterritorializam-se). Todavia, mais do que territórios ou fronteiras geográficas, esse ato envolve um ajustamento de todas as dimensões desses indivíduos.

Diz Aurélio Buarque de Hollanda, em seu *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, que fronteira é o limite de um país ou território no extremo onde confina com outro, assim como a região adjacente a esse limite. É uma definição adequada para nos referirmos aos limites físicos de um país ou território. No entanto, ao estudar a história, a cultura e a literatura de povos que tradicionalmente habitam a fronteira, como é o caso dos chicanos, vê-se que essa definição não abrange o conceito de fronteira tal como é vivido e sentido por seus habitantes [...] A fronteira tem um significado além do meramente concreto para os seus habitantes. O povo da fronteira a traz dentro de si, ainda que não viva na região politicamente considerada fronteiriça, como um marco indelével de sua alteridade, de sua condição de pertencer a dois lugares, a duas culturas, a duas línguas distintas de uma só vez (Ibidem, p. 15-16).

Essa qualidade fronteiriça do imigrante, na medida em que sustentam uma oposição ao enraizamento, parece coligar-se à idéia de devir. O devir faz referência a uma transformação, a um tornar-se, mas não diz respeito ao resultado dela, ou seja, à passagem de uma coisa à outra. Pelo contrário, o devir é o processo, essa tal indiscernibilidade em que não se sabe precisar onde começa ou termina cada uma das formas envolvidas (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Enquanto permanecem nesse estado, os chicanos encontram-se em seu devir-imigrante. Parafraseando Deleuze e Guattari, eles “invocam uma zona objetiva de indeterminação ou de incerteza, ‘algo de comum ou de indiscernível’, uma vizinhança ‘que faz com que seja impossível dizer onde passa a fronteira do imigrante e do mexicano/americano’” (Ibidem, p. 65).

Entretanto, ao passo em que se inserem em um novo território físico, os imigrantes necessitam se assentar em uma territorialidade existencial codificada, abandonando aos poucos essa transitoriedade que os distinguem como seres na ‘translação’ de dois mundos. Esse processo se dá, de maneira muito expressiva, no modo como os outros constroem um discurso que os moldam em uma estrutura de sentido, em uma unidade definida e estática. No vocabulário deleuze-guattariano, é a produção social de um rosto. Simplificadamente, o rosto é tudo aquilo que permite uma delimitação a partir dos códigos vigentes, sendo ao mesmo tempo descritivo, classificatório e condicionante (Idem, 1996). Por exemplo, em um primeiro

momento, quando os imigrantes mexicanos são entendidos como trabalhadores-temporários-subservientes, já se constrói um rosto para eles. A rostidade, nesse caso, não tem a ver com a individuação que proporciona a esses sujeitos, mas, opostamente, com a cifração que permite, isto é, com a regulação de suas existências.

Ao afirmar-se para além dessas atribuições que lhes eram destinadas, seja ao dar-se conta de sua posição de submissão, ao assumir outras funções políticas e sociais, ao fixar sua especificidade cultural ou ao reivindicar o seu direito a tudo isso, os chicanos escapavam desse rosto, desfazendo-o. Uma codificação distinta precisava ser imposta. O estabelecimento do desviante funciona nesse sentido. O modelo do homem médio, estadunidense e branco é definido como padrão. Todo o resto que não se encaixa nesse perfil dominante, inclusive o chicano, é visto como desviança. É exatamente assim que nasce o racismo, no instante em que se institui um padrão a ser seguido e as desvianças que devem ser senão destruídas, ao menos toleradas em lugares e condições particulares, de inferioridade e estigmatização. “Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem” (Ibidem, p. 45).

Mas não é apenas o outro que impõe sobre o imigrante uma territorialidade. Há ainda um processo em que eles mesmos se reterritorializam. Trata-se do momento em que esses indivíduos questionam o juízo que se tem deles e que eles têm de si mesmos (SAYAD, 1998) para assumir uma auto-imagem através da qual uma identidade particular é reivindicada. A etnia, a língua, a religião, os costumes, as tradições e outros traços culturais que os unem são realçados para asseverar a existência de uma configuração cultural com características distintivas. Isso se dá, sobretudo, pelo modo como uma suposta coesão passa a ser imaginada ou narrada por eles (HALL, 2000): é a partir das identidades formadas e transformadas no interior dessas representações que se estabelece um repertório de significados capaz de organizar e unificar a cultura chicana.

Nesse ponto, a arte assume um lugar privilegiado em que se narra a cultura. Historicamente, os chicanos têm se imaginado nos mesmos moldes que Néstor García Canclini assinala em relação ao modo dos demais latino-americanos residentes nos Estados Unidos se auto-apresentam. O autor exemplifica, no campo literário, como esses sujeitos se mostram em suas identidades culturais. O que é realçado é uma maneira binária de representação, em que eles se definem pelo contraste com os estadunidenses. Narra-se, nesse sentido, a incompatibilidade entre eles. De um lado, o estadunidense é retratado a partir do

seu materialismo pragmático e da artificialidade de seu modo de vida; do outro, os latino-americanos são retratados a partir de seus vínculos humanos (a união familiar, o espírito de comunidade e a espiritualidade) e de seu modo de vida sossegado (a vida pacata, sem grandes preocupações com os problemas existenciais da humanidade, mas sempre animada e em festa) (CANCLINI, 2007).

Se essa oposição entre estadunidenses e latino-americanos parece ser uma forma de representação dominante, rosto desenhado e/ou assumido por eles mesmos, há manifestações que escapam dela. Nesses casos, recorre-se ao hibridismo como uma estratégia para minar as formas binárias de se pensar a diferença. Assim, os chicanos continuam a se afirmarem em suas especificidades, mas sem passar necessariamente por essa contraposição com os estadunidenses. O que passa a caracterizá-los é, então, um caráter de cruzamento e de mistura, em que inexitem fronteiras rigidamente demarcadas. A obra do fotógrafo Pedro Meyer, em sua segunda fase, enquadra-se nesse tipo de representação em que o hibridismo aparece como principal marca.

### **3. O hibridismo nas fotografias de Meyer**

Embora não seja chicano, Meyer vive de perto essa cultura, assim como a realidade da imigração. Nascido em 1935, em Madrid, Meyer é filho de judeus alemães que estavam refugiados na Espanha por conta do regime nazista que ganhava força em sua nação de origem. Dois anos após seu nascimento, os pais de Meyer mudaram-se novamente, dessa vez para o México. Lá, Meyer cresceu em meio ao legado dos deslocamentos territoriais e culturais de seus progenitores. Talvez daí tenha advindo a sua preocupação e a sua sensibilidade para com a questão do imigrante: ele mesmo experienciou aquilo que há de comum entre os que vivem como imigrantes, ou seja, o sentimento de estranhamento que gera tanto a dificuldade de pertencimento cultural quanto a luta pelo direito à igualdade sócio-cultural no espaço em que habitam (Ibidem).

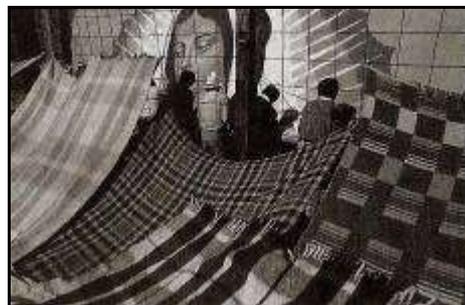
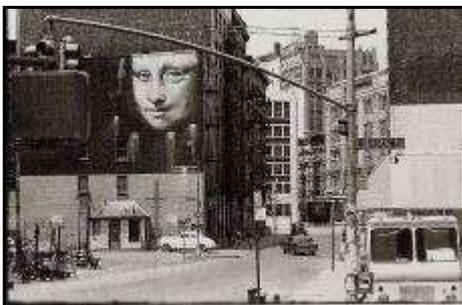
Meyer parece, assim, identificar-se com a condição do imigrante, referindo-se a ela a partir dessa posição. Por conta do seu envolvimento pessoal com a questão da imigração, Meyer se distancia de um modelo sociológico de documentar tal realidade (aquele modelo em que o artista se impõe como voz de um saber que não se origina na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; se referenciando aos sujeitos que retrata a partir de uma

interpretação culta – mas desconjuntada – de dados sobre a vivência desses indivíduos que eles mesmos desconhecem) (BERNARDET, 1985). Ao invés disso, as fotografias de Meyer refletem sua própria experiência de vida, tematizando-a de modo que ele mesmo também passa a ser objeto de suas fotografias.

O interesse em retratar a condição do imigrante mexicano nos Estados Unidos pode ter surgido daí, como um modo de falar não somente do outro, mas de si próprio. Na verdade, antes mesmo da representação do imigrante, a documentação das particularidades do México e da América Latina, contrastando-as aos estadunidenses, já perpassava projetos anteriores do fotógrafo (figuras 1 a 6).



**Figuras 1 e 2. El reverendo y los suyos (1985) e Algebra de la passion (1983).**



**Figuras 3 e 4. La Mona Lisa en Broadway (1985) e Los sarapes de la virgen (1983).**



**Figuras 5 e 6. Eye bar (1980) e El abrazo (1979).**

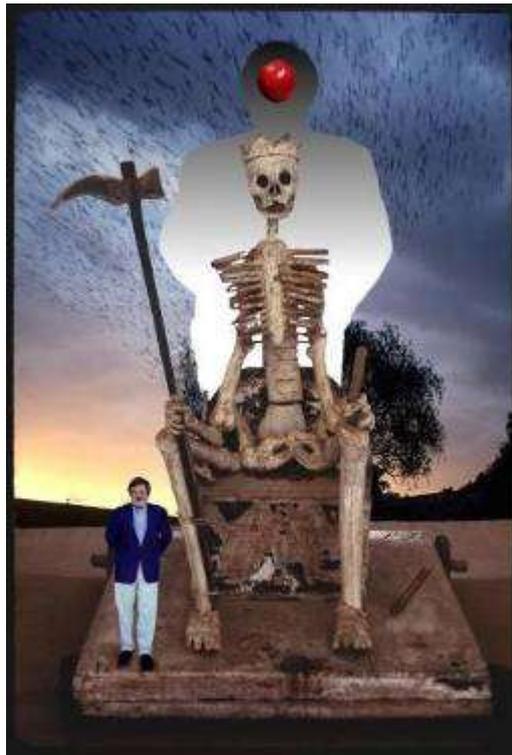
A princípio, a representação que Meyer empreende dos modos de ser e de viver dos estadunidenses e mexicanos se dá pela polarização entre o materialismo e a frieza do estadunidense e a espiritualidade e o vínculo humano do latino-americano. A análise que o próprio fotógrafo faz das imagens feitas para o projeto *The other and ourselves* evidencia esse ponto de vista:

*El reverendo y los suyos* [figura 1], tirada em Yuma, Arizona, em 1985, pode ser lida não apenas como Jesus sendo o salvador, mas também como propaganda de um banco em que Jesus economiza [*'saves'*, em inglês, significa tanto 'salvar' quanto 'economizar']. Os sorrisos do diácono e sua esposa parecem irônicos quando contrastados com o latido agressivo do cachorro. O contraponto é visto em *Algebra de la passion* [figura 2], tirada no Equador em 1982, em que um homem e uma mulher encenam a paixão de Cristo. Aqui [figuras 3 e 4], novamente, temos um contraste entre as sensibilidades encontradas nos Estados Unidos e na América Latina. Em *La Mona Lisa en Broadway*, tirada em 1985, vemos uma grande imagem icônica do rosto de uma mulher que é usada para fins comerciais. Em *Los sarapes de la virgen*, tirada em La Villa, México, em 1983, o rosto da mulher pintado na parede referencia uma figura religiosa, a Virgem de Guadalupe. Essas outras duas fotos [figura 5 e 6] dão mais uma amostra das diferenças culturais entre Estados Unidos e América Latina. *El abrazo* foi tirada no México em 1979. *Eye bar* foi feita em Los Angeles em 1980. Na América Latina, o contato físico é parte da cultura, ao contrário do que acontece nos Estados Unidos (MEYER *apud* CASTELLANOS, 2006, p. 72, tradução livre).

No entanto, em 1995, ao publicar o livro *Truths and fictions: a journey from documentary to digital photography*, Meyer dá uma guinada no seu modo de conceber a fotografia – marco que vai acabar por se refletir também na maneira de retratar as diferenças entre Estados Unidos e México, sobretudo na representação dos chicanos. Nesse livro, Meyer faz suas primeiras incursões pela fotografia digital. Após inúmeros trabalhos realizados nos parâmetros da *straight photography* (assinalada pela rigidez e pelo controle técnico, sem espaço para intervenções no laboratório ou na cópia), ele começa a realizar manipulações digitais em suas imagens, reenquadrando-as, retocando-as, nelas incluindo ou suprimindo elementos e mais comumente fundindo duas ou mais fotografias em uma só.

Essa mudança de ordem técnica não se reflete, contudo, no foco do seu trabalho, uma vez que permanece filiado às propostas de participação, denúncia e/ou representação da realidade, típicas ao exercício documental ao qual sempre se dedicou. O que muda, além dos procedimentos, é a maneira como ele passa a entender a própria fotodocumentação. Para ele, documentar a realidade através de fotografias não mais se restringe à captura do instante decisivo em que a realidade supostamente já torna visível por si só a essência dos

acontecimentos em curso (CARTIER-BRESSON, 1952), mas se configura como um exercício expressivo ativo que trata de incluir na imagem a ‘visão de mundo’ do fotógrafo, suas impressões e sensações (SANTOS, 2010b). *Meyer vs. The death of photography* (figura 7) anuncia tal concepção: ele mesmo figura ao lado do esqueleto da fotografia documental, que ganha vida pelo poder da imaginação digital que ele o confere (KAPLAN, 2006).



**Figura 7. Meyer vs. death of photography (1991/1994).**

No que diz respeito à imagem dos imigrantes, essa nova maneira de fotodocumentar conforma-se como um equivalente estético das idéias defendidas. Por não haver, em suas composições, uma compatibilidade e um ajuste perfeitos de tom, luz, escala e perspectiva, as manipulações digitais de Meyer compõem um elemento a mais na representação visual dos imigrantes, principalmente nas fotografias em que aparecem personagens fantasmagóricos, arranjos inusitados e realidades com ares de estranheza ou surrealismo (figuras 8 e 9). Nesse sentido, a construção de realidades alteradas, combinadas e transformadas se converte em uma maneira de corroborar o hibridismo que marca a cultura chicana, ilustrando e reforçando o caráter mestiço desse povo (KAPLAN, 2006). Os ‘desajustes’ das imagens são colocados, pois, a serviço da maneira que o fotógrafo enxerga o chicano.



Figuras 8 e 9. The night of the day of dead (1990/1992) e Mexican serenade (1985/1993).



Figura 10. Mexican migrant workers (1986/1990).

A questão do desajuste é, em alguns casos, tematizada diferenciadamente através de justaposições paradoxais e irônicas. Em *Mexican migrant workers* (figura 10), mostra-se imigrantes mexicanos trabalhando em uma rodovia na Califórnia, embaixo de um *outdoor* da rede de hotéis Caesars. Pela aproximação de duas imagens contrastantes (dos trabalhadores e da propaganda), a fotografia explicita uma desigualdade social que contrapõe as precárias condições de trabalho à luxúria que é anunciada no *outdoor*. Com isso, dá-se forma a uma crítica que se fundamenta pelo fato de que, embora se saiba que a imagem é uma montagem<sup>6</sup>, o que se vê nela é algo crível e possível de ser encontrado em alguma estrada estadunidense. Nesse ponto, a imagem de Meyer depende de um diálogo com o espectador: ao saber que as

<sup>6</sup> É importante mencionar que todos esses processos de construção das imagens de Meyer são feitos às claras: em alguns casos, as fotografias montadas são acompanhadas da descrição do procedimento realizado ou, quando não, pelo menos da indicação de manipulação, que aparece explicitada nas legendas (as imagens alteradas são datadas duplamente, com a designação do ano em que a fotografia foi originalmente captada e do ano em que ela foi modificada).

fotografias são ‘forjadas’, ele a identifica como documentação somente na medida em que a percebem como uma realidade plausível, como uma representação que condiz com uma compreensão que se têm do mundo (KELLY e NACE *apud* SOUSA, 2000).

A relação com o espectador se torna importante também em outro aspecto. Observando com mais atenção algumas imagens dos chicanos, pode-se intuir que, no momento da recepção, “a incerteza epistemológica que é lançada sobre a imagem digital [de não se saber o que pertence à imagem original] se alia à incerteza do conhecimento do que significa ser um chicano” (KAPLAN, 2006, p. 15, tradução livre) ou, mais ainda, com a própria fluidez e indiscernibilidade que caracteriza a cultura chicana.



**Figura 11. Eagles (1980/1995).**

Em *Eagles* (figura 11), por exemplo, um homem e uma mulher, ambos chicanos, são retratados em um jogo de olhares. O que poderia ser entendido como flagrante de um momento íntimo, talvez um flerte, é assim descaracterizado por outros elementos que figuram na imagem: a bandeira mexicana (que desvia o sentido romântico da cena), o cenário nada sublime (um carro parado no meio de um estacionamento) e a composição inexata (o modo como o rosto feminino aparece desproporcional e destroncado causa um estranhamento, pois não se consegue precisar em que lugar a mulher se encontra – em cima do carro, em uma superfície mais alta?). Dessa maneira, pelo modo como a fotografia é perpassada por significações distintas, a incerteza epistemológica que paira sobre ela parece refletir a própria condição desses indivíduos.

Essa é, aliás, uma constante nas fotografias de *Truths and fictions* (figuras 12 e 13). A maior parte das fotografias faz uso desse hibridismo técnico e temático ao retratar aspectos diversos da vida dos chicanos nos Estados Unidos.



Figura 12. Big hazard (1990/1993).



Figura 13. From conquest to reconquest (1992/1992).

O hibridismo técnico e temático não é, todavia, exclusivo à representação do imigrante. Ao documentar algumas regiões mexicanas, Meyer insiste nesse artifício para compor suas fotografias (figuras 14 e 15). Nesses casos, o mesmo multiculturalismo é mobilizado. Isso porque o caráter híbrido que se aponta na imigração não se dá somente nela, mas se dissemina por outras culturas pós-modernas em consequência da globalização e dos deslocamentos identitários que provoca (HALL, 2000). “Essa é a sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento, a qual não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos, o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* – literalmente, ‘não estamos em casa’” (Idem, 2003, p. 27).



Figuras 14 e 15. *The storytelling* (1991/1992) e *Temptation of the angel* (1991/1991).

#### 4. Reflexões finais

O modo como Pedro Meyer assinala na segunda fase de seu trabalho uma representação dos imigrantes e descendentes de mexicanos residentes nos Estados Unidos, caracterizando-os em seu caráter híbrido, identifica uma forma de se conceber a cultura chicana. Ao enfatizar esse hibridismo, fruto de um devir-imigrante, o fotógrafo parece inscrever nas imagens o caráter mestiço desses sujeitos reterritorializados. Mas o hibridismo de tais fotografias não é apenas temático: ele perpassa ainda sua dimensão técnica na medida em que, resultados de manipulações digitais, as imagens são dotadas de um ‘desajuste’ visual, equivalente estético da miscigenação cultural dos chicanos.

Assim, a obra de Meyer articula um aspecto da experiência chicana que tocam os indivíduos que tomam parte dessa cultura ao passo em que faz referência ao fato de que eles preservam uma identificação associativa com sua cultura de origem ao mesmo tempo em que agregam outras fontes de identificação a partir da cultura do local onde habitam; delineando,

então, essa identidade cultural, deslocada, múltipla e hifenizada (Ibidem). Dessa maneira, Meyer cria em tais sujeitos uma oportunidade de pertencimento coletivo, ajudando-os a se reconhecerem nas imagens e a configurarem memórias individuais e coletivas. Mais do que isso, o próprio Meyer, imigrante, se expõe em seus deslocamentos culturais, inserindo-se no discurso que conforma.

É possível, pois, abalizar a dimensão política da obra de Meyer: ela dá forma a um aspecto por vezes relegado da experiência da imigração, desafiando a representação dominante (polarizada e binária) da realidade dos indivíduos que a vivenciam e possibilitando alargar a compreensão que se tem dela. Trata-se do estabelecimento de uma nova partilha do sensível, com novos modos de ver, dizer e dar existência à cultura chicana.

### Referências bibliográficas

ACUÑA, Rodolfo. **América ocupada: los chicanos y su lucha de liberación**. Avena: Ediciones Era, 1972.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Images a la sauvette**. Paris: Editions Verve, 1952.

CASTELLANOS, Alejandro. “Digital critical realism”. In: MEYER, Pedro. **The real and the truth: the digital photography of Pedro Meyer**. Berkeley: New Riders, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (volume 3)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (volume 4)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KAPLAN, Louis. “Pedro Meyer: becoming photo-digital”. In: MEYER, Pedro. **The real and the truth: the digital photography of Pedro Meyer**. Berkeley: New Riders, 2006.

KELLY, James; NACE, Diona. “Credibility of digital newsphotos”. In: **Association for education in journalism and mass communication**. Kansas City: AEJMC, 1993.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. “Interrelações ente estética e política: o papel das emoções, da experiência e da narrativa ficcional”. In: **Anais do XIX Encontro da Compós**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.

MEYER, Pedro. **Truths and fictions: a journey from documentary to digital photography**. New York: Aperture, 1995.

PORTILHO, Carla. **Filhos de culturas divorciadas: uma introdução à literatura chicana**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2003 (mimeo).

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Ana Carolina Lima. “O olhar reflexivo de Pedro Meyer: a fotografia como problematizadora da própria mediação fotográfica”. In: **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Caxias do Sul: UCS, 2010a.

SANTOS, Ana Carolina Lima. “A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer”. In: **Anais do XIX Encontro da Compós**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010b.

SAYAD, Abdelmalek. **Imigração ou paradoxos da alteridade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. São Paulo: Editora Grifos, 2000.