
AS MÚLTIPLAS FACETAS DAS FOTOGRAFIAS DE TINA MODOTTI: OS DIÁLOGOS COM AS ARTES E LUTAS MEXICANAS NA DÉCADA DE 1920

Fabiane Tais Muzardo.¹ Unopar. fabianemuzardo@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo visa discutir os desdobramentos na produção fotográfica de Tina Modotti, no México, em meados de 1920. Parte-se da ideia de que os diversos contatos de Tina com o povo mexicano, com artistas e intelectuais mexicanos e estrangeiros, fizeram com que sua fotografia fosse constantemente repensada e reelaborada, unindo preocupações éticas e estéticas. Objetiva-se, desse modo, romper com uma análise cronológica de sua produção, que acaba por dividir suas fotografias em fases, e pensar em sua obra como algo com constantes e múltiplas conexões.

Palavras-chave: Tina Modotti. México. Fotografia. Ética. Estética.

THE MULTIPLE FACETS OF TINA MODOTTI'S PHOTOGRAPHS: THE DIALOGUES WITH THE ARTS AND MEXICAN FIGHTS IN THE 1920S

Abstract: *The present article aims to discuss the developments in the photographic production of Tina Modotti, in Mexico, in the mid-1920. It is based on the idea that several contacts of Tina with the Mexicans people, artists, Mexican intellectuals and foreigners have made her photography being constantly rethought and reformulated, uniting ethical and aesthetic concerns. The main goal is to break with a chronological analysis of her production, which tends to divide her photographs in phases, and thinking in her work as something with constants and multiple connections.*

Keywords: *Tina Modotti. Mexico. Photography. Ethic. Aesthetics.*

¹ Currículo: Graduada em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), com Mestrado em História Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente é Doutoranda em História na Universidade Federal do Paraná, sob orientação da professora Dra. Rosane Kaminski. Bolsista Cnpq. Atua como professora de História da América na Universidade Norte do Paraná (Unopar).

Esse texto traz algumas discussões sobre a produção artística de Tina Modotti, no México, na década de 1920. Trata-se de uma pesquisa em andamento que busca problematizar a forma como normalmente as fotografias de Tina são analisadas. Parte-se da ideia que sua obra fez parte, ao mesmo tempo, da (re)construção cultural mexicana no período pós-revolucionário e de sua própria (re)construção, visto que os encontros que marcaram sua vida no México possibilitaram novos desdobramentos para a pessoa Tina Modotti e para sua fotografia. Nesse sentido, mais do que classificar as fases de sua produção artística – uma abordagem que costuma ser feita - analisa-se sua obra a partir de rizomas, de novos encontros e possibilidades que ocorreram em solo mexicano. Vale lembrar que ela começou a fotografar no México e foi naquele país que desenvolveu sua técnica, seu olhar, sua perspectiva, a partir das inúmeras conexões que teve com o povo mexicano e os mais diversos artistas e intelectuais mexicanos e estrangeiros, com quem conviveu e trabalhou.

Deleuze e Guattari, definindo o conceito de rizoma, afirmam que este “[...] não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE, G.; GUATTARI, F, 1995, p. 23). Nessa perspectiva, a fotografia de Tina Modotti pode ser percebida e sentida a partir de um emaranhado de escolhas e possibilidades, que vão desde escolhas éticas e estéticas à atuação política e posicionamento social. Emaranhado, ao invés de fases de produção artística ou algo ligado a cronologia, afinal, “o rizoma é uma antigenealogia” (DELEUZE, G.; GUATTARI, F, 1995, p. 28).

Tina Modotti foi uma italiana que, como era comum no início do século XX, migrou para a América com sua família fugindo da crise generalizada que ocorria na Europa. Na América, residiu nos Estados Unidos durante alguns anos, local em que, segundo declarações e cartas enviadas a diversos destinatários, sentia-se uma estrangeira. Nos Estados Unidos trabalhou em diversas funções, desde costureira e modelo para roupas em uma fábrica de tecidos até atriz no teatro amador, em São Francisco.

De beleza notável e sempre mencionada, Tina conseguiu adentrar nesse meio artístico, ainda que amadoristicamente, com certo sucesso. A projeção em sua localidade, São Francisco, fez inclusive com que se encorajasse a tentar uma inserção no então incipiente cinema hollywoodiano.

Nesse contexto, conheceu Roubaix de l’Abrie Richéy, mais conhecido como Robo, um pintor e poeta estadunidense-canadense, com quem se casou pouco tempo depois. A desilusão com o mercado cinematográfico estadunidense, o fato de somente interpretar papéis secundários (com exceção de um filme, *The Tiger’s Coat*) e personagens latinas, principalmente mexicanas, fez com que aceitasse o convite de Robo para que se mudassem para o México.

Tina, portanto, chegou ao México como uma atriz e foi no México que desenvolveu sua técnica fotográfica e participou do que ficou conhecido como “Renascimento Cultural”. Essa expressão, “Renascimento Cultural”, foi criada no próprio contexto mexicano de meados de 1920, por Anita Brenner, com quem Tina trabalhou em várias situações, conforme será discutido posteriormente; e Jean Charlot, artista francês que se mudou para o México nesse mesmo período e participou desse momento de efervescência cultural. Brenner e Charlot criaram tal expressão para se contrapor ao que era visto como cultura no México até a eclosão da Revolução de 1910², quando os ideais franceses de beleza, arte e organização eram seguidos. Tal termo, contudo, apesar de se

² A Revolução Mexicana teve início em 1910 e visou principalmente derrubar a ditadura de Porfirio Díaz - que governou o país desde 1876 - e iniciar a reforma agrária. Os camponeses destacaram-se no processo revolucionário, o que explica, inclusive, o fato de serem eles um dos principais personagens representados nas artes produzidas após a Revolução. Aguilar e Meyer (2000) afirmam que, em meados de 1920, somente 324 de cada mil mexicanos estavam empregados, sendo que, desse total, 224 trabalhavam no campo, ou seja, a população mexicana pré e pós-revolucionária concentrava-se principalmente no campo.

contrapor a um ideal europeu, francês mais especificamente, acaba reutilizando uma expressão que também remete à Europa, a ideia de *Renascimento*.

Uma das principais biografias de Tina, intitulada *Tinísima* (1992), de autoria de Elena Poniatowska, escritora que apesar da nacionalidade francesa se considera e é considerada mexicana, foca justamente nesse desdobramento de Tina: de atriz que buscava uma inserção nesse meio a uma fotógrafa de renome que costumeiramente é vista como mexicana pelos mexicanos, rompendo com aquele sentimento de estranhamento que sentiu nos Estados Unidos. Acredita-se que essa identificação de Tina com o México se acentuou principalmente após um projeto do qual participou, que fez com que viajasse pelo interior mexicano, tendo contato com inúmeras comunidades, e convivendo com o que era considerado, naquele contexto, como a real cultura mexicana, ou culturas, devido justamente a essa diversidade de grupos.

No México, Tina aprendeu as primeiras noções de fotografia com Edward Weston, fotógrafo estadunidense internacionalmente conhecido já naquele contexto. Os dois tiveram um longo relacionamento profissional e um não tão longo relacionamento amoroso, durante e após o fim do casamento de Tina e Robo. O contato entre Tina e Weston se manteve por toda a vida da fotógrafa, mesmo após o fim do relacionamento entre eles e o retorno de Weston aos Estados Unidos. Em um livro muito interessante, intitulado *Tina Modotti. Uma mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales* (2001), Antonio Saborit reuniu as cartas dos dois, após pesquisas nos arquivos sobre Edward Weston, localizados nos Estados Unidos. No livro, pode-se ver a troca constante de cartas entre eles, discutindo desde as técnicas de revelação de fotografias até os vários momentos de dificuldade financeira pelos quais Tina passou, sua ativa participação política e atuação no Partido Comunista Mexicano, além de sua relação com os artistas mexicanos, com destaque para Rivera e Orozco.³

A fotografia de Tina, desde seu contato inicial com essa arte até o fim de sua produção, passou por uma série de desdobramentos. De um caráter formalista – que caracteriza, grosso modo, toda a produção fotográfica de Weston – Tina desenvolveu algo novo: formalista, social, individual e coletivo, visto que ao mesmo tempo em que criou seu olhar, seu diferencial, também trabalhou com outros artistas, com destaque para os pintores muralistas, cujos murais fotografou centenas de vezes, visando integrar, na fotografia, a pintura e a arquitetura. São essas multiplicidades que se objetiva discutir, analisando algumas das fotografias de Modotti, pensando no desenrolar de uma produção totalmente relacionada às suas vivências no México e às alterações pelas quais o país passava. Para essa análise, serão utilizadas as propostas metodológicas de Artur Freitas (2004), destacando sua abordagem formal e semântica⁴, além das análises de Arlindo Machado (2015) sobre a fotografia, enfatizando sua composição, enquadramento, iluminação, etc.

Em suas primeiras obras, Tina fotografou basicamente arcos, escadas, objetos inanimados e flores. A importância dada ao elemento formal é visível de maneira até mesmo óbvia nessas produções iniciais. Especialmente duas obras são interessantes para o que se propõe aqui. Uma delas, intitulada *Tenda de Circo*, foi produzida em 1924. Trata-se de uma fotografia de um circo russo que se localizava nas proximidades de sua casa no México. Tina e Weston fotografaram o mesmo referente utilizando a mesma câmera, uma Graflex 3 ¼ x 4 ¼. Interessante notar que, além do aspecto formal, a fotografia de Tina possibilita a percepção de que sua obra se afastaria da obra de Weston, já em um sentido semântico, afinal, enquanto Weston preocupa-se com abstrações

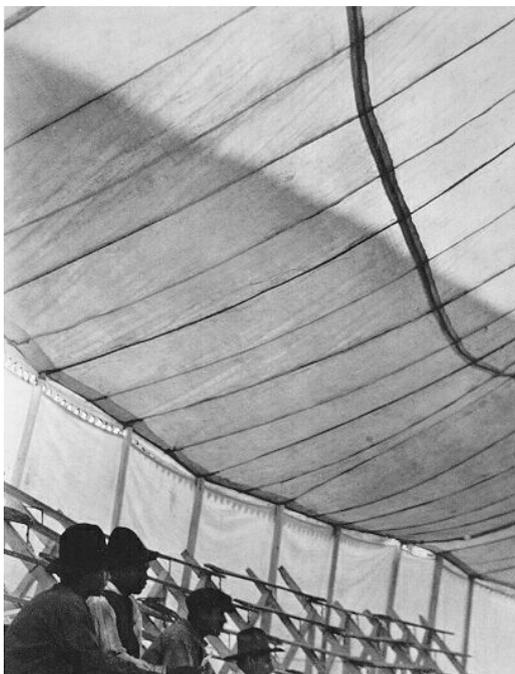
³ Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros são considerados os grandes pintores murais mexicanos. Os três foram contratados pelo governo mexicano, durante o período em que José Vasconcelos coordenou a Secretaria de Educação Pública (SEP), para pintar as paredes de vários edifícios públicos com temas que remetessem a cultura nacional (PRAMPOLINI, I. R. (org.), 2012).

⁴ A análise de Freitas (2004) parte de uma abordagem formal, semântica e social. Esse artigo destaca a abordagem formal e semântica, devido ao recorte escolhido.

puras, somente retratando a tenda, Tina insere o elemento humano, de forma tímida, no canto inferior esquerdo, de modo que a linha curva da arquibancada em que estão sentados acompanhe a curva da tenda. As pessoas, pelo vestuário, são de origem humilde, o que também é bastante simbólico, principalmente pensando nas fotografias posteriores de Tina, com forte teor social.

Deixando de lado essa diferença entre as obras de Tina e Weston, percebe-se que o enquadramento escolhido por ela fez com que os personagens olhassem para o extracampo da imagem, para algo que nunca será visto por nós, espectadores da fotografia. O ângulo escolhido criou um efeito de verticalidade, uma vez que a parte superior da tenda ocupa mais da metade da imagem. A tenda também foi destacada por meio da iluminação, que tirou o foco da presença humana, deixando-a na sombra. Conforme Arlindo Machado (2015), esses elementos - foco, composição do quadro e iluminação - são os responsáveis pelo detonamento interior do código perspectivo na imagem fotográfica. Nesse caso, a composição destacando a tenda, o caráter de verticalidade, somados ao jogo de claro e escuro, que deixa os homens à sombra ao mesmo tempo em que destaca a tenda, comprovam o destaque do aspecto formal da obra.

A fotografia de Weston, por sua vez, exclui totalmente os elementos humanos, destacando unicamente a parte superior da tenda – novamente diferente da fotografia de Tina, em que a base da tenda também faz parte da composição. A iluminação escolhida por Weston destaca a única parte da tenda em que somente linhas verticais se apresentam.



Fotografia 1 – Tenda de Circo – Tina Modotti, 1924. Disponível em:

<http://www.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvreContemporaine.asp?l=Pt&e=modotti&e2=&o=266>.

Acesso em 29/02/2016



Fotografia 2 – Tenda de Circo – Edward Weston, 1924. Disponível em: <https://www.pinterest.com/explore/edward-weston/>. Acesso em 29/02/2016

Outra fotografia em que se pode perceber o destaque do aspecto formal intitula-se *Flor de Manita*, de 1925. Nessa fotografia, a escultura de uma flor de formato bastante diferenciado define o enquadramento da imagem, em que o ângulo escolhido foi o frontal. A iluminação destaca a parte superior da escultura, que tem certa semelhança com uma mão. Essa característica também é bastante significativa se pensarmos nas fotografias de Tina dos murais dos prédios públicos mexicanos, em que, sempre que possível, ela destacou a presença das mãos.⁵ Nota-se, portanto, uma permanência estética na fotografia de Tina, assim como uma ligação simbólica: a representação direta ou indireta de algo que remeta às mãos.

⁵ Em várias de suas fotografias (*La protesta*, *Continua renovación de la lucha revolucionaria* o *La morte del campesino*, *Organización del movimiento agrário*, etc), Tina destacou as mãos dos indivíduos representados. Acredita-se que isso se relacione com o engajamento político de Tina. As mãos foram objeto de análise de pensadores ligados a luta comunista, como Engels, por exemplo, que na obra *Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem*, de 1876, defendeu que as mãos diferenciam os homens dos demais animais, sendo também o que produz e é produzido pelo trabalho (ENGELS, 1876).



Fotografia 3 – *Flor de Manita*, Tina Modotti, 1925. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/tinisima.html>. Acesso em 29/02/2016

Já mais próximas ao aspecto semântico proposto por Freitas (2004), as fotografias de Tina produzidas para o livro *Ídolos tras los altares* (1983), mantiveram essas características formais, desdobrando-as em outros enfoques. O livro foi o resultado final do projeto, mencionado anteriormente, em que Tina, acompanhada de Weston e Anita Brenner⁶, viajaram por aproximadamente quatro meses pelo interior mexicano. Esse projeto teve início com um acordo feito entre Anita e a Universidade Nacional Autónoma Mexicana - Unam - que visava retratar a arte folclórica e religiosa mexicana. Brenner convidou Tina e Weston para produzirem as fotografias que integrariam o projeto. Após a viagem, as fotografias produzidas, junto a pesquisas de Anita resultaram no livro.

O livro é dividido em três partes: a primeira parte trata do México primitivo; a segunda do período colonial e a terceira do México moderno. Para nós, é especialmente interessante o fato de a terceira parte do livro, que trata justamente do México Moderno, ou seja, do momento em que o livro foi pensado e produzido, ter nos murais o seu destaque. Todas as fotografias da terceira parte remetem ao trabalho dos artistas mexicanos que foram contratados para pintar as paredes dos prédios públicos. Tratam-se, portanto, de fotografias de pinturas. Uma arte a partir de outra arte.

Ídolos tras los altares foi publicado pela primeira vez nos Estados Unidos no ano de 1929, pela editora Payson & Clarke. Nos Estados Unidos, o livro teve várias reedições, sendo a última datada de 2002. No México, o livro foi publicado uma única vez, no ano de 1983, pela Editorial Domés S.A.

⁶ Anita Brenner foi uma escritora, antropóloga, tradutora e editora de livros que nasceu em Aguascalientes, no México, no ano de 1905. Era filha de judeus imigrantes da Letônia. Em 1916, em meio a Revolução Mexicana, Anita e sua família se mudaram para Santo Antonio, nos Estados Unidos. Em 1923, retornou para o México, onde trabalhou com os artistas e intelectuais que visaram produzir um novo tipo de arte no país. Anita tem uma importância fundamental na projeção da cultura mexicana em solo estadunidense, por meio da produção e tradução de diversos textos que foram publicados e/ou divulgados nesse país.

O destaque dado aos murais e muralistas na terceira parte do livro é confirmada, também, pelo fato de a estrutura do livro se organizar a partir do nome dos artistas responsáveis pelos murais, com exceção dos dois primeiros capítulos, nos quais Brenner discutiu a teoria antropológica de Manuel Gamio⁷ e a criação do Sindicato de Pintores e Artistas.

Flor de Manita foi uma das fotografias produzidas para compor o livro. Contudo, acabou sendo excluída de sua versão final, pois, as centenas de fotografias produzidas por Tina e Weston tiveram que ser selecionadas para compor o livro, devido, dentre outros motivos, aos altos custos da obra. A escolha das imagens foi realizada por Anita. Interessante que um dos livros que analisam a vida e obra de Anita Brenner, intitulado *Anita Brenner, visión de una época (vision of an age)* (2006), um livro bilíngue, em espanhol e inglês, tem na contracapa justamente essa fotografia de Tina, que foi muito admirada após vir a público.

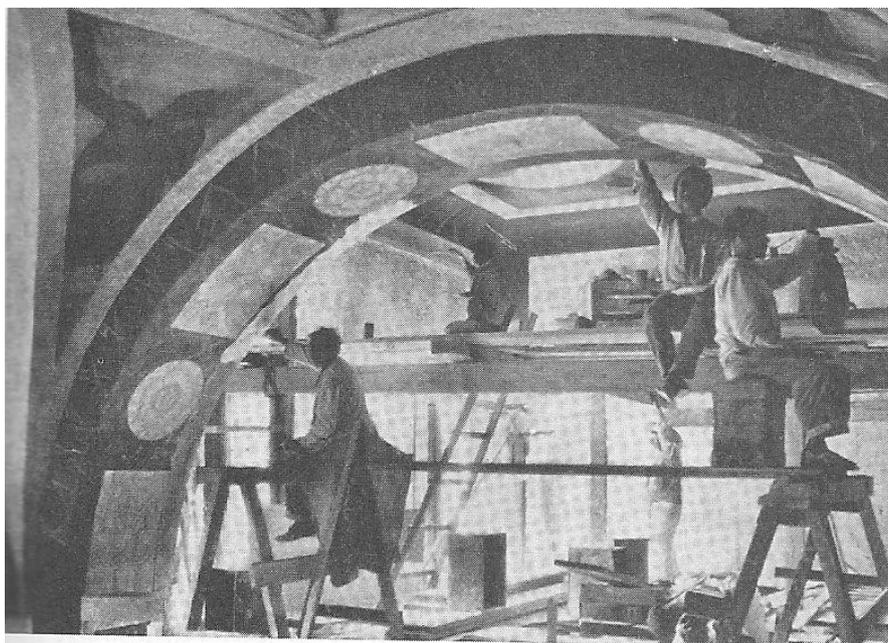
Nas fotografias da terceira parte de *Ídolos...*, que tratam da época moderna mexicana, além da já mencionada preocupação formal, destaca-se o aspecto semântico. Segundo Freitas, a dimensão semântica nasce da

Interpretação, quer dizer, nasce dos significados atribuídos pelo sistema de referência e valores de um observador concreto – nasce, enfim, da construção subjetiva de um conteúdo. Desse modo, quando um conteúdo é atribuído por um intérprete a uma forma visual contextualizada, a imagem deixa de ser entendida como pura forma ou fato social, e passa a funcionar como uma relação de atribuição, ou seja, como um signo (FREITAS, 2004, p. 14).

Pode-se pensar, portanto, que as experiências de Tina possibilitaram a produção de um novo tipo de fotografia, ligada às transformações políticas e sociais que ocorriam no México em meados de 1920, ao mesmo tempo em que a leitura dessas imagens parte da necessidade de compreensão desse período e daquilo que ela escolheu para fotografar.

Uma das fotografias feitas para *ídolos* sobre a pintura mural intitula-se *Albañiles y pintores trabajando*. Na imagem, cinco homens trabalham na pintura de murais. Os três maiores muralistas mexicanos - Rivera, Orozco e Siqueiros - não fazem parte da imagem. Esses homens, portanto, ao invés de serem vistos como artistas, são encarados mais como trabalhadores, como pessoas que exercem uma determinada função: preencher as paredes dos prédios públicos mexicanos com temas que remetessem a cultura nacional.

⁷ Manuel Gamio é considerado por alguns pesquisadores, incluindo Anita Brenner, o “pai da antropologia mexicana”. Gamio se autoidentificava como seguidor da teoria antropológica de Franz Boas, o relativismo cultural. Contudo, apesar de se aproximar de Boas em determinadas concepções, por exemplo ao defender a importância de se conhecer integralmente as comunidades indígenas para poder compreender seu modo de vida, desejos e necessidades; também se aproximava da teoria positivista, que teve presença marcante, no México, no começo do século XX. Alguns estudiosos de *Ídolos tras los altares*, como Alicia Azuela, afirmam que a obra se baseia na teoria antropológica de Franz Boas e, principalmente, de Manuel Gamio, que foi, assim como Brenner, aluno de Boas na Universidade de Columbia. Para Azuela, é central a teoria de Gamio ligada a sobrevivência da arte indígena através dos tempos, e sua potencialidade para “fincar en éste la nueva y auténtica cultura mexicana. Brenner, “al igual que Gamio, lleva los principios “boasianos” de la cultura al terreno del nacionalismo” (AZUELA, A. 2006, p. 77). Segundo a autora, a sobrevivência cultural dentro da situação de opressão social teria provocado uma sobreposição de culturas que Gambio sintetizou com a frase “Ídolos tras los altares”, que Brenner utilizou como título do seu livro. Entretanto, em nossa concepção, *Ídolos...* se aproxima muito mais da teoria de Boas do que da teoria de Gamio, tendo, também, aproximações com a teoria da mestiçagem, criada por José Vasconcelos. Essas discussões serão mais aprofundadas no decorrer dessa pesquisa.



Fotografia 4 – Albañiles y pintores trabajando. Chapingo
Fonte: Brenner (1983)

É interessante notar, também, que tal foto não foi assinada por Modotti nem por Weston. Na realidade, com exceção de uma, a primeira do livro, intitulada *Mano del alfarero Amado Guzmán de Tonalá*, que é assinada por Weston, todas as fotografias produzidas para *Ídolos...* não possuem assinatura, sendo encaradas como uma produção em conjunto. Contudo, análises comparativas de fotografias anteriores e posteriores de Tina e Weston possibilitam algumas considerações sobre olhares individuais em algumas das imagens produzidas, como é o caso de *Albañiles y pintores trabajando*. É possível relacionar tal fotografia a Tina por dois motivos: o fato de as fotografias de Weston, de modo geral, terem no aspecto estético sua principal preocupação, não se focando no aspecto humano, como já mencionado; e, também, pelo fato de Tina ter se aproximado dos muralistas antes mesmo da viagem para a produção do livro, tendo estreitado ainda mais essa proximidade após essa viagem, quando produziu mais de cem fotografias dos murais de Rivera e Orozco, entre os anos de 1927 e 1930. As pinturas murais tinham, portanto, para Tina, uma importância significativa. Acredita-se que esse convívio com os muralistas e a crítica marcante nessa arte tenham, inclusive, feito parte de uma maior politização que Tina começou a desenvolver na segunda metade da década de 1920, enquanto escolhia do que gostaria de fazer com sua fotografia.

Em uma carta endereçada a Weston, datada de 19 de março de 1927, Tina escreveu que

[...] ultimamente he estado muy ocupada con las copias – El domingo volví a trabajar en la *Secretaria* [de Educación Pública] – más fragmentos de murales nuevos. Diego Rivera está tan estusiasmado con mis copias que hasta le gustaría que yo repitiera las que y ale hizo [José Maria] Lupercio – como sea es muchísimo trabajo, y dije que no – Te iré enviando copias (SABORIT, 1993, p.153-154).

A proximidade entre Tina e os muralistas é, portanto, inquestionável. Weston, por sua vez, nunca participou desse empreendimento de fotografar os murais junto à Secretaria de Educação Pública.

Em outra carta, também endereçada a Weston, datada de 25 de março de 1927 – os dois se correspondiam com muita frequência – Tina escreveu justamente sobre a relação entre a fotografia e a vida do artista,

[...]Nos passamos um par de horas discutiendo [se refere a Felipe Teixidor] sobre las fotografías y sobre todo tipo de problemas que surgieron a raíz de las fotografías que teníamos enfrente – la discusión fue muy interesante para mí ya que trató precisamente de la manera en que el artista se acerca a la vida – Como la creación de un artista es resultado de cómo están su cabeza y su alma en el momento de la creación [...] (SABORIT, 1993, p. 165).

Pode-se dizer, portanto, que há nas fotografias de *Ídolos...* o destaque da abordagem semântica, devido ao fato de essas fotografias dialogarem com outra forma de arte, a pintura, além, é claro, de sua forte característica temática, uma vez que os murais tratavam de temas da cultura mexicana, seja pré-hispânica, colonial ou moderna.

Essa pesquisa encontra-se em fase inicial. Em um segundo momento visa-se analisar essas fotografias produzidas para *Ídolos...* como um desdobramento dos interesses puramente estéticos para outros valores na obra de Tina, devido ao seu maior contato com as culturas mexicanas e um abraçar desse México profundo, que fez sua obra mesclar a preocupação formal ao aspecto marcadamente social, principalmente após sua filiação ao Partido Comunista Mexicano, em 1927.

Buscar-se-á, então, desenvolver uma teoria diferente da predominante sobre a produção de Tina Modotti, que divide sua obra em duas fases, artística e revolucionária. Essa teoria é defendida, de maneira direta ou subentendida, em suas biografias, como a de Margaret Hooks, intitulada *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária* (1997), que tem seu diferencial por utilizar trechos de cartas enviadas e recebidas por Tina, entrevistas realizadas com pessoas que conheceram e conviveram com ela, como sua irmã mais nova, jornais da época, etc; e estudiosos da arte mexicana, como Raquel Tibol.

Partindo dessa nova perspectiva, pode-se pensar nas fotografias posteriores a viagem como um desdobramento do aspecto semântico nas produções de Tina, somado a uma forte crítica social.

Em um texto escrito para a revista *Mexican Folkways*, no final de 1929, por exemplo, Tina declarou que

Mucho se há discutido en estos últimos años sobre si la fotografía puede o no ser una obra de arte comparable con las demás creaciones plásticas. Naturalmente las opiniones varían entre unos que sí aceptan la fotografía como un medio de expresión igual a cualquier otro; y los otros, los míopes, que siguen mirando este siglo XX con ojos del XVIII y por lo tanto son incapaces de aceptar las manifestaciones de nuestra civilización mecánica (*apud* SABORIT, 1993, p. 202).

Nessa perspectiva, tem-se, por exemplo, a fotografia intitulada *Camponeses lendo El Machete*, de 1928.



Fotografia 5 – Camponeses lendo El Machete – Tina Modotti, 1928. Disponível em: <http://www.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvreContemporaine.asp?l=Pt&e=modotti&e2=&o=289>. Acesso em 29/02/2016.

Nessa fotografia, um grupo de camponeses tem em mãos o *El Machete*⁸, jornal oficial do Partido Comunista. Na manchete principal do jornal, lê-se “Toda la tierra, no Pedazos de Tierra!” numa clara alusão a luta pela reforma agrária, um dos principais motivos da luta camponesa desde antes da eclosão da Revolução de 1910.

Pode-se questionar se esses camponeses eram alfabetizados, uma vez que a maioria da população mexicana no início do século XX ainda não sabia ler e escrever⁹. Contudo, na década de 1920 teve início no México um amplo investimento na educação pública, por meio da criação de escolas, cursos noturnos, bibliotecas, maior valorização dos professores, etc. Esse investimento atingiu o ápice durante a fase em que José Vasconcelos¹⁰ foi Secretário da Educação. Foi nesse mesmo período que os artistas/trabalhadores foram contratados para pintar as paredes dos prédios públicos mexicanos. Portanto, pode-se pensar que a foto faz referência a essa tentativa de maior inserção social por parte dos camponeses.

A iluminação da fotografia destaca os *sombreros* e a manchete principal do jornal. Os *sombreros* são iluminados e surrados ao mesmo tempo, o que pode ser entendido como fazendo referência ao seu uso, no trabalho no campo, e ao movimento como algo que é iluminado. Dos camponeses retratados, um olha diretamente para a câmera, denunciando sua existência. Seu olhar parece nos olhar também, como que nos envolvendo no cenário montado.

Essa função social não somente pode ser observada na fotografia de Tina, como ela mesma ressaltou em declarações posteriores ao seu engajamento oficial com causas sociais que via a

⁸ O *El Machete* tinha impresso, na parte superior esquerda da primeira página, um punho segurando um facão vermelho, além de xilogravuras nas cores preta, branca e vermelha. Os artistas/editores desse jornal, para não serem reconhecidos, o distribuíam de madrugada. Tina fez vários trabalhos para o *El Machete*, como *Pobreza e elegância* e *Cena de rua na porta de uma pulquería*, ambos de 1928.

⁹ Segundo o censo de 1921, 65,27% dos mexicanos eram analfabetos (REYES, A. (org), 2006).

¹⁰ Vasconcelos foi um filósofo, político e advogado mexicano, autor de vários livros, como *La Raza Cósmica*, publicado pela primeira vez na Espanha, em 1925. Entre junho de 1920 e outubro de 1921, Vasconcelos foi reitor da Universidade Nacional Autónoma do México – Unam – e entre os anos de 1921 e 1924 foi Secretário de Educação Pública no México. Bethel (1992) afirma que como todo entusiasta, Vasconcelos foi às vezes admirado, às vezes odiado, sendo considerado na atualidade um homem das letras, devido ao papel como organizador de um programa ideológico de que o governo mexicano continua dependendo.

câmera como uma ferramenta de denúncia da desigualdade social e possibilidade de luta por melhores condições de vida.

Nessa concepção, considerada uma fotografia singular no período, tem-se *Máquina de escrever de Mella*, de 1928, que é totalmente simbólica.



Fotografia 6 - Máquina de escrever de Mella – Tina Modotti, 1928. Disponível em: <http://www.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvreContemporaine.asp?l=Pt&e=modotti&e2=&o=279>.

Acesso em 29/02/2016

Julio Antonio Mella foi um comunista cubano que se exilou no México na década de 1920 fugindo da ditadura de Machado, em Cuba. Pouco depois de sua chegada ao México, Mella conquistou destaque no Partido Comunista Mexicano. No Partido, ele conheceu Tina, com quem se envolveu na luta comunista e amorosamente¹¹.

Mella considerava essa fotografia de Tina o símbolo da luta comunista. Na imagem, a máquina de escrever ocupa todo o enquadramento. Protagonista sem figurantes. Mella utilizava sua máquina de datilografar para produzir seus discursos, realizados na sede do Partido e em lugares públicos. Considerado um grande orador, Mella acreditava que por meio das palavras era possível formar discursos que possibilitassem agitação, comoção popular. A fotografia de Tina integra a produção do discurso com a arte, tratando-se, portanto, de arte política.

Dentre as centenas de fotografias produzidas por Tina Modotti, essas aqui apresentadas foram escolhidas na tentativa de se analisar os desdobramentos de sua arte. Os encontros de Tina, somados a beleza de sua fotografia, a forte crítica social, além de sua própria presença e ativismo, fizeram com que ela se tornasse uma das mulheres de maior visibilidade no período pós-revolucionário mexicano.

¹¹ Mella foi assassinado em 1929 quando voltava para a casa onde morava com Tina. Tina, em uma clara perseguição ao Partido Comunista, foi acusada inicialmente de ser a responsável pelo assassinato, sendo obrigada a participar de uma série de depoimentos e interrogatórios. Após sua vida pessoal ser exposta nos maiores jornais mexicanos, Tina foi absolvida do julgamento, mas, pouco tempo depois, foi deportada do México.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, C.; MEYER, L. *À Sombra da Revolução Mexicana*. História Mexicana Contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- AIZPURU, P. G. *Historia de la vida cotidiana em México*. México: El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- AZUELA, A. Ídolos tras los altares, piedra angular del renacimiento mexicano. In: HERNÁNDEZ, A. S. Anita Brenner. *Visión de una época (vision of na age)*. España: Editorial RM, S.A. de C.V., 2006. P. 61-91.
- BETHELL, L. *Historia de América Latina. México, América Central y El Caribe, c. 1870-1930*. Vol. 9. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.
- BRENNER, A. *Ídolos tras los altares*. México, D. F.: Editorial Domés, 1983.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- ENGELS, F. *Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem*. Alemanha: Neue Zeit, 1876. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/macaco.pdf>. Acesso em 27 maio. 2016.
- FREITAS, A. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos Históricos – dossiê “História e Imagem”*, Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro de 2004.
- HOOKS, M. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- MACHADO, A. *A Ilusão Especular*. Uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- PRAMPOLINI, I. R. Muralismo Mexicano 1920-1940. Crônicas. México: FCE, Universidad Veracruzana, UNAM, INBA, 2012.
- PONIATOWSKA, E. *Tinísima*. México, D. F.: Ediciones Era, 1992.
- REYES, A. (org) *Historia de la vida cotidiana en México*. México: El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- SABORIT, A. *Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales*. México, D. F: Aguilar, León y Cal Editores, S.A., 2001.
- VASCONCELOS, José. *The Cosmic Race. La Raza Cósmica*. United States of America: The Johns Hopkins University Press, 1997.

URLs

<http://www.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvreContemporaine.asp?l=Pt&e=modotti&e2=&o=266>

<https://www.pinterest.com/explore/edward-weston/>

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/tinisima.html>

<http://www.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvreContemporaine.asp?l=Pt&e=modotti&e2=&o=289>