

TINA MODOTTI E OS PERIÓDICOS MEXICANOS DA DÉCADA DE 1920: FOTOGRAFIA E ATIVISMO POLÍTICO EM “MEXICAN FOLKWAYS”

*Fabiane Tais Muzardo*¹

Resumo: Esse texto é uma adaptação de um capítulo de tese defendida nesse ano de 2019, a qual tem como tema a produção fotográfica de Tina Modotti no México. Tina foi uma fotógrafa italiana que se mudou para o México no início da década de 1920. Naquele período, o México passava por intensa efervescência cultural, com a criação de escolas de arte, revistas e periódicos, dentre outros. As fotografias de Tina possuem diversos temas, como *piñatas*, máscaras, símbolos comunistas e manifestações de trabalhadores. Aqui, especificamente, serão analisadas algumas das imagens de Tina publicadas em “Mexican Folkways”. “Mexican Folkways” foi uma revista de arte produzida entre os anos de 1925 e 1937, que contou com a participação de inúmeros artistas, tanto mexicanos quanto estrangeiros. A análise das imagens destaca desde a posição da câmera de Tina, até o enfoque dado às mulheres indígenas e o apoio a causa dos trabalhadores mexicanos. Em “Mexican Folkways”, Tina atuou como fotógrafa, editora, autora e anunciante, sendo, ainda, tema de textos. A revista integra o acervo da Biblioteca do “Instituto de Investigaciones Estéticas” da Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM -, onde foi pesquisada. Diferente das leituras que defendem a existência de fases de produção nas fotografias de Tina, suas imagens são entendidas de modo fluído, como resultado de experiências e encontros ocorridos em solo mexicano.

Palavras-chave: Tina Modotti; México; Fotografia; Mexican Folkways; Arte.

TINA MODOTTI AND THE MEXICAN PERIODICS OF THE 1920S: PHOTOGRAPHY AND POLITICAL ACTIVISM IN “MEXICAN FOLKWAYS”.

Abstract: This article is an adaptation of a thesis chapter defended in this year 2019, which has as theme Tina Modotti photography production in Mexico. Tina was a italian photographer who moved to Mexico in the early 1920s. At that time, the Mexico was experiencing intense cultural effervescence, with the creation of art schools, magazines and periodics, among others. The Tina photographs has various themes as *piñatas*, masks, communist symbols and workers manifestations. Here, specifically, will be analyses some of Tina images published in ‘Mexican Folkways’. “Mexican Folkways” was an art magazine produced between 1925 – 1937, which had the participation of the many artists, mexicans and foreigners too. The images analysed highlights since the Tina’s camera position, until the indigenous women and the support the cause of mexican workers. In “Mexican

¹ Currículo: Fabiane Tais Muzardo possui Doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR/2019), Mestrado em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL/2010) e Graduação em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/2006). É docente na Universidade Norte do Paraná desde 2010. <https://orcid.org/0000-0002-4496-7817>. e-mail: fabianemuzardo@yahoo.com.br

Folkways”, Tina acted as a photographer, publishing, author and advertiser, still being, text theme. The magazine is part of the library collection of the “Institute of Aesthetic Investigations” of the Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM -, where was searched. Different the readings that argue for the existence of production phases in Tina’s photographs, her images are fluidly understood as a result of experiences and encounters on Mexican soil.

Key- words: Tina Modotti; México; Photography; Mexican Folkways; Art.

TINA MODOTTI Y LOS PERIÓDICOS MEXICANOS DE LA DÉCADA DE 1920: FOTOGRAFÍA Y ACTIVISMO POLÍTICO EN “MEXICAN FOLKWAYS”

Resumen: Este texto es una adaptación de un capítulo de tesis defendido en 2019, que tiene como tema la producción fotográfica de Tina Modotti en México. Tina fue una fotógrafa italiana que se mudó a México a principios de la década de 1920. En ese momento, México experimentaba una intensa efervescencia cultural, con la creación de escuelas de arte, revistas y publicaciones periódicas, entre otros. Las fotografías de Tina tienen varios temas, como piñatas, máscaras, símbolos comunistas y manifestaciones de trabajadores. Aquí, específicamente, se analizarán algunas de las imágenes de Tina publicadas en Mexican Folkways. "Mexican Folkways" fue una revista de arte producida entre 1925 y 1937, que contó con numerosos artistas, tanto mexicanos como extranjeros. El análisis de las imágenes destaca desde la posición de la cámara de Tina, hasta el enfoque dado a las mujeres indígenas y el apoyo a la causa de los trabajadores mexicanos. En Mexican Folkways, Tina actuó como fotógrafa, editora, autora y publicista, y también fue tema de texto. La revista es parte de la colección de la biblioteca del "Instituto de Investigaciones Estéticas" de la Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM -, donde fue investigada. A diferencia de las lecturas que defienden la existencia de fases de producción en las fotografías de Tina, sus imágenes se entienden fluidamente como resultado de experiencias y encuentros en suelo mexicano.

Palabras Clave: Tina Modotti; México; Fotografía; Mexican Folkways; Arte.

Tina Modotti nasceu em Udine, na Itália, no ano de 1896, numa família de trabalhadores humildes com forte ativismo político. No ano de 1906, Giuseppe Modotti, pai de Tina, se mudou para os Estados Unidos da América com o objetivo de juntar dinheiro suficiente para que toda a família pudesse viver na América. Foi assim que, em 1913, Tina se juntou ao pai nos EUA, onde viveu por aproximadamente uma década, até se mudar para o México. O percurso de Tina em solo americano foi marcado por uma série de encontros. Em 1915, Tina teve seu primeiro contato com o trabalho de Edward Weston, o que acabaria lhe gerando novas possibilidades, pessoais e profissionais. Nesse mesmo ano conheceu Roubaix de l’Abrie Richey, que foi fundamental para sua ida para o México, poucos anos depois. No início dos anos 1920 conheceu Anita Brenner, quem, logo depois, lhe convidou para fazer parte do projeto que resultou na publicação de “Idolos tras los altares”. Seu relacionamento com pessoas como Xavier Guerrero, Pandurang Kankhoje e Julio Antonio Mella abriu possibilidades para que Tina se aproximasse dos pintores muralistas, da produção de importantes publicações, como “El Machete”; do Partido Comunista Mexicano (PCM), dos camponeses, etc.

Tina se mudou para o México no ano de 1922. Edward Weston, naquele momento um fotógrafo já renomado, a acompanhou. Foi no México que Tina começou a fotografar, inicialmente sob a tutela de Weston. A fotografia, todavia, fazia parte de sua vida desde muito tempo, desde a infância e a

convivência com Pietro Modotti, seu tio fotógrafo. Todavia, Tina somente fotografou no México. Quando foi deportada, no ano de 1930, devido a perseguições políticas, Tina parou de fotografar.

No México, Tina foi convidada a participar de diversos projetos, que incluíam desde revistas de arte até o registro de criação e atividades de escolas agrícolas. Suas fotografias, portanto, possuem diversas temáticas: máscaras, *sombreros*, mulheres, camponeses, murais, etc. Suas imagens foram pensadas para e publicadas em diversos meios.

“Mexican Folkways” foi um dos principais periódicos produzidos no México nas décadas de 1920 e 1930. Trata-se de uma revista de arte que visou projetar a cultura mexicana para o povo mexicano e para o exterior. A revista foi publicada entre os anos de 1925 e 1937, sendo o periódico de arte com maior duração, naquele contexto, no México. As imagens se destacam na revista. “Mexican Folkways” foi pensada e produzida por agentes culturais que formavam a elite cultural que desejava tornar visível a potência cultural daquele país, tanto para os letrados quanto para os iletrados. A revista integra o acervo da Biblioteca do “Instituto de Investigaciones Estéticas” da Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM -, onde foi pesquisada.

“Mexican Folkways”: uma revista sobre arte popular mexicana

“Mexican Folkways” foi uma revista idealizada e criada por Frances Toor. Autores como Irene Vázquez Valle (1998) a consideram uma das revistas mexicanas mais importantes dos anos 1920 e 1930. Todas as edições foram publicadas em dois idiomas: espanhol e inglês. Trata-se, portanto, de uma produção que visava tornar pública a arte mexicana não somente para a população local. Nas primeiras edições, os textos eram publicados na íntegra em inglês e, depois, em espanhol. A partir de 1927, houve uma alteração da estética da revista, que passou a ter duas colunas: a coluna do lado esquerdo escrita em espanhol e a da direita em inglês. Nos parece que, a partir de então, passou-se a dar mais importância para o idioma espanhol do que para o inglês. Os títulos dos textos, por exemplo, apareciam primeiro em espanhol e em maior tamanho do que o título em inglês.

Segundo Alexandra Lopez Torres (2001), a palavra *folkways* tem dois significados: um se refere ao tradicional e arcaico; o outro é ligado à sua etimologia: *folk*, povo ou gente; e *lore*, ciência, erudição ou saber. “Isto é, o saber popular de todas as épocas”² (TORRES, 2001, p. 135, tradução nossa). Segundo a autora, tal terminologia foi criada na Inglaterra pelo arqueólogo Willian J. Thomas, em 1846, “para fazer referência ao estudo das tradições, lendas e superstições populares antigas. Na América, o estadunidense W.G.Summer, a sua vez, utilizou a voz Folkways em 1906, para estudos análogos”³ (TORRES, 2001, p. 135, tradução nossa). Desse modo, pode-se concluir que a escolha do nome da revista liga-se ao saber popular, entendido como aquilo que se produz em todas as épocas, não ligado, obrigatoriamente, a tempos passados.

Oliver Debroise afirma que a tarefa fundamental de “Mexican Folkways” foi difundir as manifestações de arte popular, “‘o amor pelo México’ entre os norte-americanos residentes no país [...] comunicar os valores humanos e artísticos”⁴ (DEBROISE, 1983, p. 111, tradução nossa). Torres, por sua vez, partindo da análise de Margarito Sandoval (1995), o qual defende que “Mexican Folkways” integrou um processo de investigação e difusão da arte popular; afirma que a finalidade da revista consistiu em apresentar os novos valores artísticos, recuperando o nacional em diferentes atividades. Torres ainda considera que “a revista entrou em cheio para apoiar o movimento

² Esto es, el saber popular de todas las épocas.

³ para hacer referencia al estudio de las tradiciones, leyendas y supersticiones populares antiguas. En América, el estadounidense W. G. Summer, a su vez, utilizo la voz Folkways en 1906, para estudios análogos.

⁴ ‘el amor por México’ entre los norteamericanos residentes en el país [...] comunicar los valores humanos y artísticos

nacionalista nas artes, a visão otimista da Revolução Mexicana; a conformação de uma imagem folclórica e popular do país [...] que fomentaram o turismo, especialmente o estadunidense”⁵(TORRES, 2001, p. 130, tradução nossa).

“Mexican Folkways” pode ser entendida como uma revista produzida por pessoas que pensavam e viviam a partir da arte e que, em sua maioria, tinham forte posicionamento e atuação política. Apesar disso, em determinados momentos se fez necessário um discurso que aproximava a revista e as autoridades mexicanas, como uma maneira de preservar os laços que poderiam colaborar para sua manutenção.

No ano de 1925, Manuel Gamio, então Secretário da Educação, prometeu a Toor uma contribuição mensal de 100 pesos para os custos de publicação da revista. Porém, antes mesmo que a primeira edição fosse publicada, tal contribuição foi cancelada, devido à saída de Gamio desse cargo. Por causa da falta de incentivo e de capital, foram necessários três anos para que a revista pudesse circular do modo desejado, em âmbito nacional e no estrangeiro. “Ainda que Mexican Folkways tenha sido em princípio iniciativa de Toor, o que o público tinha em suas mãos representava a soma de diversos especialistas que concordavam em um propósito comum”⁶ (TORRES, 2001, p. 125, tradução nossa). Artistas e escritores dos mais variados segmentos fizeram parte da revista. Torres, analisando as pessoas que participaram de sua construção, independentemente de fazerem parte de uma única edição ou de várias, afirma que tal produção envolveu, ao todo, 120 pessoas. Dessas, 80% eram mexicanas, as demais eram principalmente dos Estados Unidos, mas também havia de outras nacionalidades. Como a fotografia é o que mais nos interessa, vale dizer que seis fotógrafos participaram da revista: Bodil Christensen, Donald B. Cordry, Hugo Brehme, Manuel Álvarez Bravo, Edward Weston e Tina Modotti. Algumas fotografias de Toor também foram publicadas na revista, apesar de ela não ser fotógrafa profissional. Tina foi, portanto, a única fotógrafa mulher de “Mexican Folkways”.

Inicialmente, “Mexican Folkways” teve edições bimestrais, passando depois para edições trimestrais. Houve, também, números especiais anuais. Entre 1925 e 1937 foram publicadas 35 edições. As primeiras foram custeadas por anúncios publicitários, presentes em todas as edições da revista; pela contribuição da Secretaria de Educação Pública – SEP -, que, como já mencionado, durou poucos meses; e pela própria venda da revista, que custava 40 centavos, inicialmente. Além disso, segundo Torres (2001), Toor conseguiu que os participantes cedessem seus trabalhos, sem qualquer remuneração. Quando a revista completou um ano, Toor deixou claro que eles não possuíam qualquer tipo de subvenção, seja por parte do governo, seja de particulares⁷.

A Biblioteca do “Instituto de Investigaciones Estéticas” da UNAM possui em seu acervo as edições da revista entre os anos de 1925 e 1934. As duas edições anuais especiais dos anos de 1935 e 1937 (no ano de 1936 a edição especial não foi publicada) não fazem parte do acervo do Instituto. Aqui,

⁵ la revista entró de lleno a apoyar el movimiento nacionalista en las artes, la visión optimista de la Revolución Mexicana; la conformación de una imagen folclórica y popular del país [...] que fomentaran el turismo, especialmente el estadunidense.

⁶ Aunque Mexican Folkways fui em principio iniciativa de Toor, lo que tuvo en sus manos el público lector represento la suma de diversos especialistas que coincidieron en un proposito común.

⁷ Em 1926, Toor conseguiu nova contribuição por parte da SEP, naquele momento chefiada por Dr. Puig Causauranc, que passou a custear a impressão da revista. Essa contribuição se manteve até o ano de 1931, quando, alegando falta de verba, a Secretaria cancelou o acordo.

serão analisadas as edições publicadas entre os anos de 1925 e 1929, período em que Tina participou da revista.

Tina participou de “Mexican Folkways” de diferentes maneiras: desde a primeira edição foram colocadas propagandas do estúdio fotográfico que possuía junto a Edward Weston. Em todas as edições da revista publicadas até 1929, com exceção da edição de outubro/novembro de 1925, aparecem a propaganda do estúdio: até a edição de outubro/novembro de 1926 com o nome dos dois e, a partir dessa data, apenas com o nome de Tina, devido ao retorno de Weston para os Estados Unidos e o fato de Tina, a partir desse momento, ter seguido sozinha com o estúdio. Além disso, doze edições da revista contêm fotografias de Tina. O único texto que Tina publicou, “Sobre la fotografía” (1929), também consta em “Mexican Folkways”. Há, ainda, outras referências a Tina na revista, como o texto escrito por Rivera, na edição de abril/maio de 1926, intitulado “Edward Weston y Tina Modotti”, e o texto sobre sua exposição (TOOR, 1929, p. 192), no ano de 1929, pouco antes de ser deportada do México. A partir de 1927, Tina se tornou, também, editora da revista. Ou seja, em “Mexican Folkways”, Tina foi, ao mesmo tempo, fotógrafa, editora, autora, tema de textos e anunciante.

“Edward Weston y Tina Modotti”: primeiro texto sobre fotografia em “Mexican Folkways”

Tina se mostrou de diversas maneiras em “Mexican Folkways”. Suas fotografias possuíam temas que iam desde elementos arquitetônicos à visibilidade do povo mexicano. A primeira menção a Tina, desconsiderando seus anúncios publicitários, se deu no primeiro texto sobre fotografia publicado na revista, intitulado “Edward Weston y Tina Modotti” (1926), de autoria de Rivera. Nesse texto, Rivera discute a importância da fotografia naquele contexto, encarando-a como uma forma especial de arte. Para Rivera, a fotografia libertou a pintura,

delimitando o campo entre a imagem, cópia do aspecto do mundo físico e a CRIAÇÃO PLÁSTICA dentro da qual se encaixa a arte da pintura, para cuja realidade particular PARALELA À NATUREZA é indiferente usar ou não usar a imagem do mundo exterior⁸ (RIVERA, 1926, p. 27-28, tradução nossa).

Rivera continua seu texto defendendo a ideia de que, naquele momento, a novidade do procedimento da câmera não criava mais estranheza na sensibilidade humana, sendo possível detectar, inclusive, a personalidade do fotógrafo em cada imagem produzida, comparando a técnica do uso da câmera com a utilizada pelo pintor. Pensando na atualidade da técnica fotográfica e nas potencialidades de seu uso, afirma que, em uma conversa que teve com Tina e Weston, chegaram ao consenso de que, se Don Diego Velazquez voltasse a nascer, seria fotógrafo, pois a arte criada por ele, em coincidência com a imagem do mundo físico, o teria levado a escolher a técnica mais adequada para esse caso, ou seja, a fotografia. Percebe-se, com isso, que ao mesmo tempo em que Rivera destaca a possibilidade de se identificar o olhar singular do fotógrafo na imagem produzida, defende que a fotografia é capaz de produzir algo que coincida com o mundo físico, ou seja, algo que transmita a própria realidade em um formato de fotografia, numa interpretação paradoxal da produção fotográfica.

Após esses apontamentos gerais sobre fotografia, Rivera apresenta Tina e Weston como profissionais, em “uma escala paralela, iguais aos pintores ou outros artistas plásticos, de seu grau e categoria que no caso de Weston e Tina são dos mais altos”⁹ (RIVERA, 1926, p. 28, tradução nossa). Defende que

⁸ deslindando el campo entre la imagen, copia del aspecto do mundo físico, y la CREACIÓN PLÁSTICA dentro de la que cabe el arte de la pintura, para cuya realidad particular PARALELA A LA NATUREZA es indiferente el emplear o no emplear la imagen del mundo exterior.

⁹ una escala paralela, iguales que los pintores o otros plásticos, de su grado y categoria que en el caso de Weston y Tina son do los más altos.

Weston não tinha o reconhecimento devido em solo mexicano, e que Tina, naquele momento ainda discípula de Weston, “tem feito maravilhas de sensibilidade em um plano talvez mais abstrato, mais aéreo, talvez mais intelectual, como era natural para um temperamento italiano, cujo trabalho floresce perfeitamente no México e se assemelha justamente com nossa paixão”¹⁰ (RIVERA, 1926, p. 28, tradução nossa).

O primeiro texto de “Mexican Folkways” sobre fotografia, portanto, referiu-se a obra de Weston e Tina, já vista como uma mulher cujo “temperamento” e sensibilidade se “encaixavam ao modo de vida mexicano”. Esse identificar-se de Tina com o México sempre se fez presente em sua fotografia, em seu modo de selecionar o que e como seria fotografado, e também na maneira com que as outras pessoas, artistas ou não, Rivera ou uma pessoa comum, a enxergavam: uma artista mexicana, mesmo não tendo nascido no México.

As fotografias de Tina em “Mexican Folkways”

A primeira fotografia de Tina em “Mexican Folkways” foi publicada na edição de abril/maio de 1926, o sexto número da revista. Trata-se da fotografia intitulada “Judas” (Figura 1), que acompanha o texto de Frances Toor, “Los judas siguen vivendo”. Os “judas” são bonecos de diversos tamanhos, feitos de papel, queimados pelos fiéis ao término da Missa de Glória. Toor os caracteriza como extremamente feios, com chifres e barba. Não se sabe ao certo onde esses bonecos, conhecidos como *piñatas*, foram criados. Acredita-se que foram os chineses que os criaram e que de lá a ideia se espalhou para a Europa, atingindo posteriormente a América. A *piñata*, nesse caso, assume o papel que outrora, nos escritos de Warburg, foi designado às tapeçarias flamengas. Warburg entendeu a tapeçaria flamenga como o primeiro tipo de “transporte de imagens”, visto que, uma vez retirada das paredes “não apenas por sua mobilidade, mas também por sua técnica que torna possível a reprodução do conteúdo iconográfico em exemplares iguais” (WARBURG, 2010, p. 129), possibilitou trocas de “valores expressivos”, de norte a sul, que marcaram a criação do estilo europeu. Nota-se, portanto, que a simples existência da *piñata* simboliza a sobrevivência de determinados elementos culturais, assim como sua recriação e transformação, de acordo com a época e local.



¹⁰ ha hecho maravillas de sensibilidad en un plano quizá más abstracto, más aéreo, tal vez mas intelectual, como era natural para un temperamento italiano, cuyo trabajo florece perfectamente en México y se acuerda justamente con nuestra pasión.

Figura 1 – “Judás” – Tina Modotti. “Mexican Folkways”, abril/maio 1926, p. 19

Disponível em:

http://desarrollo-mediатеca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A53556

Biblioteca Nacional de Fotografia – INAH-SINAFO-MEX

A recriação mexicana das *piñatas*, nesse caso, torna-se visível por meio da presença do *sombrero* e das roupas dos bonecos. Na parte superior da imagem, a presença de cabos de eletricidade pode remeter à modernidade que o país almejava atingir naquele contexto. Tem-se, portanto, uma complexidade de tempos na fotografia: ao mesmo tempo que se visualiza o México tradicional e rural, por meio dos *sombreros*, há referência à estética europeia, por meio da presença da torre da igreja ao fundo e, ainda, alusão à modernidade, pela presença dos cabos. Pelo ângulo da fotografia, nota-se que Tina se encontrava em um nível abaixo das *piñatas*, possivelmente no meio das outras pessoas que participavam das festividades. A escolha do ângulo em uma fotografia é um dos elementos que pode ser utilizado para se pensar no papel que o fotógrafo ocupa em determinada realidade social. Segundo Arlindo Machado (2015, p. 117),

a posição da câmera petrificada na angulação constitui; em toda construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador porque ele opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se deem conta do seu papel e da sua eficácia.

Tina, por meio da escolha desse ângulo de tomada, assumiu o papel de uma pessoa qualquer presente na festividade. Temos, portanto, uma espécie de olhar popular sobre os “Judás”. É importante ressaltar, ainda, que o nome de Tina aparece na legenda da imagem.

Diversas fotografias de murais de autoria de Tina foram publicadas em “Mexican Folkways”. Algumas características são marcantes nessas fotografias: o estabelecimento de uma conexão entre o mural e a arquitetura do local em que ele foi feito, o enquadramento escolhido e, em alguns casos, a presença do próprio artista trabalhando na construção dos murais.

Tina escreveu diversas cartas a Weston contando sobre seu trabalho de fotografar os murais.

Março 19, 1927.

Ah, ultimamente, fiquei muito ocupada com as cópias. No domingo, voltei a trabalhar na Secretária [de Educação Pública] – mais fragmentos de murais novos. Diego [Rivera] está tão entusiasmado com minhas cópias que até gostaria que eu repetisse as que fez [José Maria] Lupercio – Seja lá o que for, é muito trabalho, e disse que não – Lhe enviarei cópias¹¹ (SABORIT, 2001, p. 154, tradução nossa).

Em 1º de abril de 1927, em nova carta para Weston, escreveu:

No domingo fiz as cópias de [José Clemente] Orozco para Anita [Brenner] – quatro – todas são boas, mas Anita crê que podem ser tiradas de um ângulo melhor para dar uma ideia mais completa da relação com a arquitetura [...] tiramos mais uma com os arcos¹² (SABORIT, 2001, p. 157, tradução nossa).

¹¹ Marzo 19, 1927. Ay!, 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 entusiasmado con mis copias que hasta le gustaría que yo repitiera las que y ale hizo [José María] Lupercio – como sea es muchísimo trabajo, y dije que no – Te iré enviando copias.

¹² El domingo hice las copias de [José Clemente] Orozco para Anita [Brenner] – cuatro – Todas son buenas pero Anita cree que se pueden sacar desde mejor ángulo para dar una idea más acabada de la relación con la arquitectura [...] sacamos

Tina ainda falou da venda de suas fotografias de murais, em carta datada de 4 de junho de 1927.

Ultimamente, comeci a fazer muitas coisas e não tenho um tempo para mim – apenas retratar os murais de Diego [Rivera] me manteria suficientemente ocupada – vendi muitas cópias¹³ (SABORIT, 2001, p. 161).

O estilo de Tina de fotografar murais fica evidente no texto intitulado “Maximo Pacheco” (1927). Além da fotografia de Tina, outras quatro imagens acompanham esse texto: em todas elas os afrescos foram fotografados em ângulo frontal e à parte do aspecto arquitetônico, ou seja, se não soubéssemos *a priori* que se tratam de pinturas realizadas em paredes de uma escola, não conseguiríamos perceber isso nos valendo somente das fotografias. Essas fotografias foram assinadas pelas iniciais M. P., tratando-se, provavelmente, do próprio Máximo Pacheco. A fotografia de Tina, por sua vez, difere bastante das demais: Tina fotografou o artista esboçando seu desenho na parede da escola. A posição da câmera, localizada bem à frente da parede em que ele trabalhava, e o enquadramento da fotografia, que fez com que ele fosse retratado de corpo inteiro, cria a impressão de que nós, espectadores da imagem, estamos parados ali, diante da parede da escola, olhando Maximo Pacheco pintar. A presença da caixa de trabalho remete, também, a uma caixa de ferramentas de um trabalhador braçal. O artista, desse modo, é apresentado como uma pessoa que exerce uma função, desempenha um trabalho, e não como alguém à parte da sociedade. Tem-se, portanto, uma visão que integra a vida e a arte.

Os murais de Rivera, por sua vez, ganharam nova interpretação nas fotografias de Tina. Os diversos murais de Rivera se ligam, nas paredes da SEP, por meio de frases que perpassam as pinturas. No caso das fotografias, Tina escolheu por enquadramentos que destacam determinados trechos desses escritos; além de ligar os murais à arquitetura do prédio. Isso fez com que em uma das imagens, por exemplo, a palavra “masa” se localizasse exatamente na parte superior central da fotografia; e com que a fotografia do mural em que Pandurang foi desenhado tivesse a palavra “pan”, que faz referência ao seu nome, em destaque¹⁴. Temos, desse modo, a criação de um novo discurso, feito a partir do discurso de Rivera.

Poderíamos nos valer das reflexões de Benjamin (2012) para pensar no quanto a fotografia permitiu que as pinturas de Rivera, e dos outros pintores murais, fossem vistas e conhecidas por pessoas que jamais foram ao México. Nesse caso, contudo, apesar de a fotografia ter acabado com a aparição única da pintura, denominado de “aura” por Benjamin (o estar “aqui e agora” diante de uma obra única), ela também criou nova arte. Arte nova e possível de ser facilmente reproduzida, mas arte. Tanto arte que a própria Universidade Nacional organizava, no momento em que essas fotografias foram publicadas em “Mexican Folkways”, a exposição das fotografias de Tina.

O encontro e encantamento de Tina com o povo mexicano fica mais evidente nos momentos em que ela fotografou manifestações de trabalhadores, mulheres com seus filhos e cenas cotidianas. Segundo Machado (2015, p. 118), para fincar uma câmera em um dado local, é necessário “estar solidário com aqueles que o ocupam”. Tina não era somente aceita por essas pessoas. Ela era vista como um deles.

una más con los arcos

¹³ Últimamente me he puesto a hacer muchas cosas y no tengo un rato para mí – nada más retratar los murales de Diego [Rivera] me mantendría lo suficientemente ocupada – vendí muchas copias.

¹⁴ Léon et al escreveram sobre a amizade de Pandurang, Rivera e Tina em artigo intitulado “La investigación agrícola al momento del traslado de la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto, D. F., a Chapingo, Estado de México, a través de las publicaciones de Panduragn Khankhoje”, mencionando, inclusive, esse mural de Rivera. Maricela Manjarrez, pesquisadora da UNAM e responsável pelo acervo “Tina Modotti”, em conversa durante a viagem que fiz para o México para a pesquisa de fontes durante o doutorado, ressaltou que Rivera brincou, nesse mural, com o nome de Pandurang.

Isso pode ser afirmado ao visualizar uma fotografia como “An Aztec Mother” (Figura 2), que acompanha o texto “Nace un niño en Tepoztlan” (1928), escrito por Margaret Park Redfield, o qual trata do parto e dos primeiros dias de cuidados com os recém-nascidos em Tepoztlan.



Figura 2: “An Aztec Mother” – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, abril/junho 1928, p. 103.

Disponível em: http://desarrollo-mediатеca.inah.gov.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A53572
Biblioteca Nacional de Fotografia – INAH-SINAFO-MEX

O original dessa fotografia de Tina encontra-se na Fototeca Nacional de Pachuca. Trata-se de uma das imagens que ela produziu em uma de suas últimas viagens no México, quando fotografou, principalmente, mulheres e crianças. Na fotografia, a criança olha diretamente para a câmera, o que faz com que tenhamos a impressão de que olha diretamente para nós, espectadores da imagem. Nossa visão da imagem, portanto, não é nossa, ela simplesmente reitera a posição que o olho/sujeito (MACHADO, 2015) ocupou em relação ao que foi fotografado. A criança encarou Tina, e, ao fazer isso, parece que nos encara até hoje.

Rosane Kaminski, tratando das imagens que “documentam” o índio brasileiro, apropriadas por Back em seu filme, analisa esse olhar que denuncia a presença daquele que produz a imagem. Em sua visão, a simples existência da câmera gera alterações na realidade que se quer documentar, “ainda que muito sutis: constrangimentos, curiosidades, variações de humor, simpatia ou reações defensivas” (KAMINSKI, 2012, p. 200). Ismail Xavier (2009), por sua vez, ao discutir sobre o “olhar para a câmera” por parte dos operários de um fábrica, afirma que esse olhar denunciador pode ser entendido enquanto “imprevisto”, pelo fato de não se conseguir controlar, todo o tempo, a reação daqueles que se filma; ou como “retórica calculada”, um desejo de se denunciar essa presença. O olhar para a câmera, em síntese, denuncia, desse modo, a “artificialidade” da imagem, a presença física do dispositivo e do fotógrafo. Nessa foto de Tina somente a criança olha para a câmera, a mulher desvia o olhar. Seguindo os questionamentos de Kaminski, poderíamos pensar se essa mulher e essa criança teriam “consciência de que seriam transformados em imagem” (KAMINSKI, 2012, p. 202), se estariam apenas seguindo as indicações de Tina sobre para onde olhar, ou, ainda, se teriam sido treinadas para isso. A pouca idade da criança fotografada deixa evidente que ela não teria condições de saber que “seria transformada em imagem”, nem poderia ser instruída quanto a um comportamento

exemplar diante da câmera. Ela simplesmente olhou para Tina e sua câmera, talvez por estranhamento. Quanto a mulher, o “baixar o olhar”, indica um constrangimento. Talvez a falta de conhecimento sobre o próprio funcionamento da câmera tenha gerado essa reação. Mesmo assim, ela se deixou fotografar.

As feições indígenas da mulher e da criança são evidentes. Quando fotografou pessoas, Tina, na maioria das vezes, destacou essa feição. Seu olhar, contudo, diferentemente da teoria indigenista¹⁵, não menosprezava a cultura indígena nem a via como atrasada. Ao invés disso, Tina dava visibilidade a cultura indígena, sem estereotipá-la.

Em outra fotografia, “Singing corridos in Chiconcuac, Mex” (Figura 3), que acompanha um texto sobre *corridos*, “Versus muy extravagantes” (1928), Tina conectou o povo à um símbolo mexicano, o *corrido*. Aqui, exalta-se os *corridos* como aquilo que levava as notícias sobre os acontecimentos para a população analfabeta, cujas ilustrações, infelizmente, por terem sido produzidas rapidamente e, normalmente, em materiais de baixa qualidade, se perderam ou se desgastaram.



Figura 3 – “Singing corridos in Chiconcuac, Mex” – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, nº3 1928, p. 145

Disponível em: http://desarrollo-mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A53604
Biblioteca Nacional de Fotografia – INAH-SINAFO-MEX

Essa fotografia foi escolhida para ser a capa da primeira revista publicada no México a respeito dos materiais doados pela filha de Pandurang à Fototeca Nacional¹⁶. Na fotografia, enquanto a maioria das pessoas olha para a mulher tocando violão, o homem sentado na extremidade esquerda e a menina com uma criança no colo, na extremidade oposta da imagem, olham para a câmera, novamente denunciando a presença desta.

O povo ainda foi fotografado em outras imagens (Figura 4) que compõem o texto escrito por Toor, “Noticias de los pueblos” (1928), o qual trata das festividades e da educação do povo mexicano. Tais

¹⁵ Indigenismo se refere à teoria criada por Manuel Gamio, considerado o “pai da antropologia mexicana”, que defende uma necessidade de se inserir os indígenas na cultura moderna mexicana. Gamio se autoproclamava defensor da teoria do relativismo cultural, de Franz Boas, de quem foi aluno na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Apesar disso, a teoria de Gamio, em muitos aspectos, defendia uma visão hierárquica das culturas, em que os indígenas mexicanos eram vistos como primitivos.

¹⁶ Na década de 1920 o governo mexicano criou um projeto de desenvolvimento agrícola, em que Pandurang Khankhoje foi o responsável pela criação e expansão de escolas agrícolas. Pandurang convidou Tina para integrar esse projeto. As atas, ofícios, recortes de jornais e fotografias que compõem a documentação dessas escolas tornaram-se públicas em 2014, quando a filha de Pandurang doou esse material à Fototeca Nacional Mexicana.

imagens também compõem o acervo da Fototeca Nacional. Em “Mexican Folkways”, elas não aparecem assinadas.



Figura 4 – “Singing corridos in Chiconcuac, Mex” – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, nº3 1928, p. 145
Disponível em: http://desarrollo-mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A53603
Biblioteca Nacional de Fotografia – INAH-SINAFO-MEX

Essas fotografias remetem ao que Didi-Huberman (2014) denomina de relação antropológica entre imagem e direito civil, espaço público e representação política. Nessas imagens, o destaque é a figura humana. Tais fotografias se diferem da maioria das publicadas em “Mexican Folkways”, por serem mais voltadas para a comprovação de determinadas ações do que para a criação e as artes de modo geral. Dito de outro modo, tais imagens tem um papel bem definido: registrar as ações realizadas nas escolas agrícolas. Nesse caso, portanto, as fotografias são usadas enquanto documento.

Também destoando, em partes, das fotografias publicadas em “Mexican Folkways”, por ser diretamente uma imagem política, temos “Parada dos Trabalhadores” (Figura 5).



Figura 5 – Parada dos trabalhadores – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, ago/set 1926, p. 21
Disponível em: http://desarrollo-mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A467705
Biblioteca Nacional de Fotografia – INAH-SINAFO-MEX

O caráter social da fotografia de Tina se destaca. A imagem serviu como um instrumento de luta social, atrelada ao movimento dos trabalhadores ocorrido no Zocalo, praça localizada bem à frente da Catedral na Cidade do México, culturalmente utilizada como ponto de encontro para as manifestações populares. Quanto ao ângulo da fotografia, percebe-se que Tina se encontrava em um local acima dos manifestantes, tendo, assim, uma visão privilegiada do movimento. Além disso, nota-se que, na imagem, os trabalhadores encontram-se de costas, ou seja, a posição da câmera acompanha o movimento dos trabalhadores, o que pode ser interpretado simbolicamente como apoio aos trabalhadores. Nenhum camponês teve o rosto fotografado, o que denota a não individualização do movimento. Note-se, também, que o enquadramento escolhido fez com que os camponeses fossem o único assunto da fotografia: uma massa quase homogênea de trabalhadores domina a imagem, sem a presença de nenhum “cenário” ou ambiente.

Fundamental, aqui, pensar o motivo de a imagem de Tina ter sido publicada junto com um texto sobre a origem dos contos do México indígena, escrito por Gonzalez Casanova (1926). Nesse texto, Casanova afirma que, no que diz respeito a sua origem e significação, os contos são entendidos de diversos modos, de acordo com a escola em questão. Destaca, então, a chamada escola antropológica, criada por Andrew Lang, que considera os contos populares como a expressão metafórica de “ideias comuns a todas as raças, produto espontâneo e independente de processos idênticos do espírito humano”¹⁷ (CASANOVA, 1926, p. 18, tradução nossa). Segundo o autor, essa escola se recusa a admitir a emigração dos contos, defendendo, ao contrário, que mentalidades colocadas no mesmo nível de crenças supersticiosas desenvolvem independentemente relatos análogos. Casanova, deixando claro que não objetivava aprofundar a discussão sobre a teoria de Lang, afirma o desejo de analisar os contos no que concerne ao México, apesar da escassez de materiais sobre esse tema. Para ele, os contos sobre animais teriam sido os primeiros a surgirem no território mexicano, pelo simples fato de eles desempenharem importantes papéis nas sociedades mais rudimentares. “Por esta razão, os contos de animais aparecem como os mais indicados, uma vez que são os mais primitivos, para examinar até que ponto eles demonstram a possibilidade da emigração dos contos ou sua origem”¹⁸ (CASANOVA, 1926, p. 18, tradução nossa). Em seguida, apresenta contos envolvendo raposas, corvos, burros e outros animais. O texto fica mais interessante quando Casanova afirma a facilidade com que os contos, tanto os de origem espanhola quanto os indígenas, eram transmitidos oralmente, se espalhando por vastos territórios. Para o autor, esse fato, somado as semelhanças entre os contos, desacreditariam a teoria de que “seja o produto espontâneo de um processo mental primitivo, independente em cada região, que necessária e fatalmente teve que emigrar por tradição oral de um lugar a outro, embora não saibamos, por agora, decidir qual é o lugar de sua origem”¹⁹ (CASANOVA, 1926, p. 18, tradução nossa). Um conto criado em algum momento desconhecido por um determinado povo que se tornaria parte de outro conto, de outro povo, em outro momento. A tradição, por ser viva, sendo recriada, constantemente. Mas, ainda permanece a questão: por que tal texto foi acompanhado da fotografia de Tina sobre uma manifestação de trabalhadores? Tal escolha pode ter ligação com a forma de se pensar os trabalhadores enquanto aqueles que resultam da miscigenação, numa leitura próxima a de José Vasconcelos²⁰; traçando uma ligação direta entre os indígenas e os trabalhadores,

¹⁷ ideas comunes a todas las razas, producto espontáneo e independiente de procesos idênticos del espíritu humano.

¹⁸ Por lo mismo, los cuentos de animales aparecen como los más indicados, puesto que son los más primitivos, para examinar hasta qué punto vienen a demostrar la posibilidad de la emigración de los cuentos o su origen independiente.

¹⁹ sean el producto espontaneo de un proceso mental primitivo, independiente en cada región, sino que necesaria, fatalmente, debieron emigrar por tradición oral de un lugar a outro, aunque no acertemos, por ahora, a decidir cual es el lugar de su origen.

²⁰ A teoria de José Vasconcelos, denominada de mestiçagem, defendia que a fusão do que ele denominou de quatro raças ou quatro troncos – amarelo, vermelho, branco e negro – formaria a “raça cósmica”. Essa “raça cósmica” seria composta pelo melhor de cada um dos troncos.

de modo a encarar o povo mexicano como aquele que surge também a partir do indígena, ao invés do que defendia a teoria indigenista, que sempre encarou o indígena como outro, à parte do mexicano do século XX. Mesmo assim, os trabalhadores foram retratados em uma situação muito específica, uma manifestação. Isso, por sua vez, em nossa interpretação, liga-se a própria leitura de Tina sobre a sociedade mexicana. Machado (2015, p. 26) defende a ideia de que o signo vem “marcado pela natureza de classe do grupo que o produz”, nesse caso, o signo vem marcado pela visão política e social alimentada por Tina naquele momento, de apoio às manifestações do povo mexicano.

“Sobre la fotografía”, texto de Tina Modotti

“Sempre que se empregam as palavras “arte” ou “artístico” em relação ao meu trabalho fotográfico, recebo uma impressão desagradável, devido seguramente ao mau uso e abuso que se fazem delas”²¹ (MODOTTI, 1929, p. 196, tradução nossa). É assim que Tina inicia seu texto, esclarecendo a maneira como via sua arte.

Para Tina, se as fotografias de sua autoria eram consideradas diferentes das produzidas por outros fotógrafos, é porque ela buscava produzir fotografias honradas, sem manipulação, “enquanto que a maioria dos fotógrafos ainda busca os “efeitos artísticos” ou a imitação de outros meios de expressão gráfica”²² (MODOTTI, 1929, p. 126, tradução nossa). Se aproximando da discussão feita por Rivera (1926) sobre a fotografia, afirma que, naquele momento, muitas pessoas ainda viviam como se estivessem em séculos passados, sendo “incapazes de aceitar as manifestações de nossa civilização mecânica”²³ (MODOTTI, 1929, p. 196, tradução nossa). Todavia, destaca o quanto os fotógrafos, assim como os pintores, ignoram tais opiniões adversas, e se valem de seus meios e recursos para trabalhar. Para Tina, de nada vale se discutir se a fotografia é ou não arte. O que importa, em sua visão, é distinguir entre a boa e a má fotografia, sendo que, por boa

se deve entender aquela que aceita todas as limitações inerentes à técnica fotográfica e aproveita todas as possibilidades e características que o meio oferece: enquanto que por fotografia ruim se deve entender aquela que é feita, pode-se dizer, com um tipo de complexo de inferioridade, não apreciando o que a fotografia possui por si própria²⁴ (MODOTTI, 1929, p. 197, tradução nossa).

Segundo Tina, a fotografia é o meio mais satisfatório para se registrar

a vida objetiva em todas suas manifestações; daí seu valor documental, e se a isso é adicionado sensibilidade e compreensão do assunto e, acima de tudo, uma orientação clara do seu lugar no campo do desenvolvimento histórico, acredito que o resultado é algo que vale a pena ocupar uma posição na produção social, a que todos devemos contribuir²⁵ (MODOTTI, 1929, p. 198, tradução nossa).

²¹ Siempre que se emplean las palabras “arte” o “artístico” en relación a mi trabajo fotográfico, recibo una impresión desagradable, debida seguramente al mal uso y abuso que se hace de ellas.

²² mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los ‘efectos artísticos’ o la imitación de otros medios de expresión gráfica.

²³ incapaces de aceptar las manifestaciones de nuestra civilización mecanica.

²⁴ se debe entender aquella que acepta todas las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha todas las posibilidades y características que el medio ofrece: mientras que por mala fotografia se debe entender aquella que está hecha, se podría decir, con una especie de complejo de inferioridad, no apreciando lo que la fotografia tiene de suyo, de próprio.

²⁵ la vida objectiva en todas sus manifestaciones; de allí su valor documental, y si a esto se añade sensibilidad y comprensión de asunto, y, sobre todo, una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la producción social, a la cual todos debemos contribuir.

Percebe-se que, ainda que Tina tenha destacado o sentido de registro do real, entendendo a fotografia como uma ferramenta de registro do presente vivido, ela acena para o campo da sensibilidade no final de seu texto. A esse sentido de “testemunho do real”, seria possível acrescentar uma visão sensível, baseada na compreensão dessa mesma realidade. Pode-se pensar, desse modo, na potência do encontro de Tina com a cultura mexicana. Interessante ressaltar, também, que quando escreveu esse texto, no ano de 1929, Tina tinha sido convidada por Pandurang para fotografar as ações desenvolvidas nas escolas agrícolas. Tratava-se, desse modo, de um trabalho voltado para o registro dessas escolas, inclusive para compor suas atas de criação e desenvolvimento. Contudo, à esse registro, Tina acrescentou seu olhar, um sentido de pertencimento, produzindo imagens para além de um registro histórico. O registro do real e o olhar sensível são entendidos, aqui, como complementares, e não como instâncias separadas. Nesse mesmo sentido, tem-se as conexões realizadas por Tina e a simultaneidade de trabalhos que realizava: ao mesmo tempo em que escrevia para “Mexican Folkways”, vendia fotografias de murais, organizava sua exposição e trabalhava nas escolas agrícolas.

A única fotografia publicada junto a esse texto (Figura 6) é de uma mulher olhando em direção ao horizonte. Não podemos ignorar o destaque que Tina deu às mulheres em seu trabalho. Essa imagem em específico foi produzida na última viagem que Tina realizou no México, pouco antes de ser deportada²⁶. Sabendo que seus dias em solo mexicano estavam chegando ao fim, ela viajou e fotografou mulheres e crianças. Isso nos possibilita cogitar que, talvez, essa mulher simbolize a própria Tina e suas lutas diárias. Essa simbologia, mais uma vez, permite dizer que seu trabalho extrapola o sentido de registro histórico.

²⁶ Tina foi acusada de ter participação na tentativa de assassinato ao presidente eleito Pascual Ortiz Rubio, o que resultou em sua deportação. Tina escreveu sobre essa acusação em carta endereçada a Weston, em 25 de fevereiro de 1930. A bordo del Edam. Mi querido Edward: supongo que ya estarás enterrado de todo lo que ha pasado, que estuve trece días en la cárcel y que luego me deportaron [...] Sin duda que también ya conoce el pretexto que usó el gobierno para arrestarme. Nada menos que mi ‘participación en el reciente intento de asesinato al Presidente electo’. Estoy segura de que por más que trates, no me podrás imaginar como ‘terrorista’, como ‘jefa de una sociedad secreta de lanza bombas’ y que no ... Pero si yo me pongo en el lugar del gobierno me doy conta de lo hábiles que fueron; ellos sabían que de hacer tratado de deportarme en cualquier otro momento las protestas habrían sido muy flertes, así que esperaron el momento en el cual, psicológicamente hablando, la opinión pública estuviera tan molesta con el disparo, que estaría lista para creer lo que leyeran o le contarán. Según la vil prensa amarillista, en mi casa hallaron todo tipo de pruebas, documentos, armas y lo que no; en otras palabras, todo estaba listo para matar a [Pascual] Ortiz Rubio (SABORIT, 2001, p. 208-209).



Figura 5 – Tina Modotti. “Mexican Folkways”, out/dez 1929, p. 197.

Disponível em: http://desarrollo-mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A53546
Biblioteca Nacional de Fotografía – INAH-SINAFO-MEX

A exposição fotográfica de Tina em “Mexican Folkways”

Em “Exposicion de Fotografias de Tina Modotti” (TOOR, 1929, p. 192), Toor enalteceu as fotografias de Tina, informando logo nas primeiras linhas tratar-se da primeira exposição patrocinada pela UNAM. Nas palavras de Toor, desde o retorno de Weston para os Estados Unidos, Tina tem “ocupado um lugar proeminente entre os artistas e o público de bom gosto. Nenhum pintor recorrerá a outro fotógrafo se pode conseguir que Tina reproduza sua obra²⁷” (TOOR, 1929, p. 192, tradução nossa). Toor menciona também o comentário de Carleton Beals sobre o trabalho de Tina.

Seus trabalhos demonstram uma tendência acumulativa para a formação de uma filosofia verdadeiramente pessoal e artística nascida da perene luta do artista pelo logro de um balance verdadeiro e superior entre a expressão social e individual²⁸ (TOOR, 1929, p. 194, tradução nossa).

Fazendo uma espécie de cronologia do trabalho de Tina, Toor afirma que as fotografias expostas foram todas produzidas no México, durante um período de seis anos. Para Toor, a análise das fotografias, que passam de imagens de objetos, para fotografias de trabalhadores e de mulheres, faz com que se perceba grande mudança nos interesses de Tina,

desde o puramente estético até a estética expressa no simples, mas significativo fenômeno da vida diária, com sua implícita expressão social. Junto com esta mudança, há certos fatores que permanecem constantes em toda sua obra. Grande

²⁷ ocupado un lugar prominente entre los artistas y el público de buen gusto. Ningún pintor acudirá a otro fotografo si puede conseguir que Tina reproduzca su obra.

²⁸ Sus trabajos demuestran una tendencia acumulativa hacia la formación de una filosofía verdaderamente personal y artística nacida de la perenne lucha del artista por el logro de un balance verdadero y superior entre la expresión social e individual.

respeito pela honra no trabalho, sua refinada compreensão para lidar com pessoas e os detalhes plásticos²⁹ (TOOR, 1929, p. 194, tradução nossa).

Há poucos estudos que aprofundam a análise sobre a exposição de Tina, a qual, normalmente, é somente mencionada. Um estudo que se destaca nesse aspecto é o de Jesús Nieto Soletto e Elisa Lozano Alvarez, intitulado “Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929” (2000). Nesse livro, os autores defendem que a exposição foi uma resposta do grupo de intelectuais, do qual Tina fazia parte, “ante as agressões do Estado mexicano a Modotti”³⁰ (SOLETO; ALVAREZ, 2000, p. 8, tradução nossa). O fato de a exposição ter ocorrido poucas semanas antes de Tina ser deportada reforça esse argumento. As informações sobre a exposição são tão reduzidas que, inclusive, não se sabe quais foram as fotografias que a compuseram. Soletto e Alvarez conseguiram identificar plenamente 43 fotografias e enumeraram outras 16 possíveis.

Quanto a divulgação da exposição, há de se levar em consideração que foram impressos

1000 cartazes murais, 250 convites e 5000 folhetos de mão com a supervisão da fotógrafa. As quantidades citadas são indicadores da ampla difusão e apoio que a universidade outorgou a obra de Tina, tendo em conta que para o ano de 1929 a cidade contava com 1.700.000 habitantes aproximadamente e que somente uma reduzida porcentagem tinha acesso a eventos de tais características³¹ (SOLETO; ALVAREZ, 2000, p. 15, tradução nossa).

A exposição foi inaugurada em 03 de dezembro de 1929, às 19 horas. O diretor da Biblioteca Nacional, Enrique Fernández Ledesma, foi o primeiro a discursar, enfatizando “à importância que tem as exposições para fomentar e intensificar a educação artística dos povos”³² (SOLETO; ALVAREZ, 2000, p. 17, tradução nossa). Novamente, portanto, a arte era entendida e vista como uma ferramenta que colaborava para o desenvolvimento do país.

No encerramento, ocorrido em 14 de dezembro, artistas como Siqueiros proferiram conferências destacando “a orientação inaugurada por Tina Modotti no campo da estética-fotográfica, como o olhar crítico e o conteúdo social que, sobre a cultura e a sociedade mexicana, caracterizavam sua obra”³³ (SOLETO; ALVAREZ, 2000, p. 20, tradução nossa). Arte e política se entrelaçavam mais uma vez.

Considerações Finais

Nossa leitura da obra de Tina busca relativizar essa visão cronológica de Toor, que parece ter servido de referência para vários autores que reiteram a existência de duas fases na obra de Tina. Nessa leitura, as fotografias de Tina costumam ser divididas em dois momentos: uma primeira fase considerada “artística”; e a segunda fase, marcada por “fotografias engajadas”. A demarcação temporal dessas fases seria definida pela filiação de Tina ao PCM, ocorrida em 1927. Em nossa opinião, contudo, não é possível criar uma ordem cronológica das fotografias de Tina, simplesmente porque sequer é possível determinar o momento em que ela começou a fotografar, quanto menos definir uma ordem

²⁹ desde lo puramente estético hasta la estética expresada en el sencillo pero significativo fenómeno de la vida diaria con su implícita expresión social. Junto con este cambio, hay ciertos factores que han permanecido constantes en toda su obra. Gran respecto por la honradez en el oficio, su exquisita comprensión para manejar a las gentes y los detalles plásticos.

³⁰ ante las agresiones del Estado mexicano a Modotti.

³¹ 1,000 carteles murales, 250 invitaciones y 5,000 volantes de mano bajo la supervisión de la fotógrafa. Las cantidades citadas son indicadores de la amplia difusión y apoyo que la universidad otorgó a la obra de Tina, tomando en cuenta que para el año de 1929 la ciudad contaba con 1,700,000 habitantes aproximadamente y que de éstos solo un reducido porcentaje tenía acceso para asistir a un evento de tales características.

³² a la importancia que tienen las exposiciones para fomentar e intensificar la educación artística de los pueblos.

³³ la orientación inaugurada por Tina Modotti en el campo de la estética-fotográfica, como a la mirada crítica y de contenido social que, sobre la cultura y la sociedad mexicana, condensaba su obra.

naquilo que lhe atraía, seja por motivos estéticos, políticos, sociais, ou todos eles misturados. Talvez a fotografia já fizesse parte de Tina desde sua infância, quando conviveu com seu tio fotógrafo na Itália, e somente ainda não tivesse se concretizado. Nesse sentido, mais do que criar uma genealogia, vemos a fotografia de Tina como uma constante recriação, como algo potente. Suas imagens podem ser entendidas como o resultado de encontros e experiências, que incluem seu encantamento com a cultura mexicana, o contato com as comunidades indígenas para a produção do livro de Brenner, a filiação ao PCM e a amizade com os artistas. Em “Mexican Folkways”, Tina projetou a cultura mexicana e articulou arte e política em suas imagens. Em uma carta, datada de 25 de junho de 1925, endereçada, como de costume, a Weston, Tina escreveu que conversando sobre fotografia, chegou à conclusão de que “a criação de um artista é resultado de como estão sua cabeça e sua alma no momento da criação”³⁴ (MODOTTI, 2001, p. 165, tradução nossa). Tina já percebia sua fotografia como algo inconstante, no sentido de afinidades, de sensibilidades e de escolhas. No lugar de leituras estanques, então, temos algo fluído, em constante repensar e recriar.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte*. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BRENNER, A. *Ídolos tras los altares*. México: Domés, 1983.

DEBROISE, O. *Figuras en el trópico*. Plástica mexicana 1920-1940. España: Océano, 1983.

DIDI-Huberman, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.

GAMIO, Manuel. *Forjando Patria. Pro nacionalismo*. México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916.

KAMINSKI, R. Yndio do Brasil, de Sylvio Back: histórias de imagens, história com imagens. In: MORETIN, E; NAPOLITANO, M; KORNIS, M. *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 179 – 210.

LÉON, A. et al. La investigación agrícola al momento del traslado de la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto, D. F., a Chapingo, Estado de México, a través de las publicaciones de Panduragn Khankhoje. *Revista de Geografía Agrícola* [en línea] 2015, (Enero-Junio). Disponível em <https://chapingo.mx/revistas/revistas/articulos/doc/rga-2090.pdf>. Acesso em 15 ago 2019.

MACHADO, A. *A Ilusão especular. Uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

SABORIT, A. *Tina Modotti. Una mujer sin país*. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México: Cal y arena, 2001

SANDOVAL, M. Lo cotidiano público y lo cotidiano privado en el arte mexicano según la revista Mexican Folkways, 1925-1937. IN: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE, XVI, 1995, UNAM. *El arte de la vida cotidiana*. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995. p. 253-266.

SOLETO, N. S.; ALVAREZ, E. L. *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929. A new vision, 1929*.

³⁴ la creación de un artista es resultado de cómo están su cabeza y su alma en el momento de la creación.

México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.

TORRES, A. El “Renacimiento Cultural” bajo la mirada de Frances Toor. *Revista de Estudios Históricos*, nº 34, p. 121-153, julio-diciembre, 2001.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. *Revista Arte&Ensaio*s, Rio de Janeiro, nº19, p. 125-131, 2010.

VALLE, I. Mexican Folkways, La antropología en México. *Panorama Histórico. Las organizaciones y las revistas*, México, INAH, p. 518-520, 1998.

VASCONCELOS, José. *The Cosmic Race. La Raza Cósmica*. United States of America: The Johns Hopkins University Press, 1997.

XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária. Retóricas do documentário brasileiro silencioso. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 9-24, jan.-jun. 2009.

Fontes

CASANOVA, G. El origen de los cuentos del México indígena. *Mexican Folkways*, México, p. 18-23, 1926.

MODOTTI, T. Sobre la Fotografía. *Mexican Folkways*, México, número 4, p. 196-198, 1929.

RIVERA, D. Edward Weston y Tina Modotti. *Mexican Folkways*, México, p. 27, 1926.

TOOR, F. Advertencia de la Directora. *Mexican Folkways*, México, p. 4, 1925.

TOOR, F. Exposición de Fotografías de Tina Modotti. *Mexican Folkways*, México, v. 5, número 4, p. 192, 1929.

TOOR, F. Los Judas siguen viviendo. *Mexican Folkways*, México, p. 18, 1926.

TOOR, F. Noticias de los pueblos. *Mexican Folkways*, México, p. 65-71, 1928.

TOOR, F. Maximo Pacheco. *Mexican Folkways*, México, v. 3, p. 132, 1927.

REDFIELD, M. Nace um niño en Tepoztlan. *Mexican Folkways*, México, p. 102-108, 1928.

Versus muy extravagantes. *Mexican Folkways*, nº3, p. 142-149, 1928.