



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FABIANE TAIS MUZARDO

FOTOGRAFIA E REVOLUÇÃO:
TINA MODOTTI E O MÉXICO PÓS-REVOLUCIONÁRIO

Londrina
2010

FABIANE TAIS MUZARDO

FOTOGRAFIA E REVOLUÇÃO:
TINA MODOTTI E O MÉXICO PÓS-REVOLUCIONÁRIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

Orientador: Prof. Dr. William Reis Meirelles

Londrina
2010

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M994f Muzardo, Fabiane Tais.

Fotografia e revolução: Tina Modotti e o México pós-revolucionário / Fabiane Tais Muzardo. – Londrina, 2010.
97 f. : il.

Orientador: William Reis Meirelles.

Dissertação (Mestrado em História Social) -Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2010.

Inclui bibliografia.

1. História social – Fotografias – México – Teses. 2. Fotografias – Tina Modotti – Teses. 3. Modotti, Tina , 1886-1896 – Teses. I. Meirelles, William Reis. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 30.1:77(72)

FABIANE TAIS MUZARDO

FOTOGRAFIA E REVOLUÇÃO:
TINA MODOTTI E O MÉXICO PÓS-REVOLUCIONÁRIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. William Reis Meirelles

Prof. Dr. Paulo César Boni

Prof. Dr. Paulo Alves

Londrina, _____ de _____ de _____.

Dedico este trabalho a minha mãe, Ida

Tina Modotti ha muerto

Tina Modotti, hermana, no duermes, no no duermes:
tal vez tu corazón oye crecer la rosa
de ayer, la última rosa de ayer, la nueva
rosa. Descansa dulcemente, hermana.

La nueva rosa es tuya, la nueva tierra es tuya:
te has puesto un nuevo traje de semilla profunda
y tu suave silencio se llena de
raíces. No dormirás en vano,
hermana.

Puro es tu dulce nombre, pura es tu frágil vida,
de abeja, sombra, fuego, nieve, silencio, espuma,
de acero, línea, polen, se construyó tu férrea, tu
delgada estructura.

El chacal de la alhaja de tu cuerpo dormido
aún asoma la pluma y el alma ensangrentadas
como si tu pudieras, hermana,
levantarte, sonriendo sobre el lodo.

A mi patria te llevo para que no te toquen,
a mi patria de nieve para que tu pureza
no llegue al asesino, ni al chacal, ni al vendido:
allí estarás tranquila.

¿Oyes un paso, un paso lleno de pasos, algo
grande desde la estepa, desde el Don, desde el frío?
¿Oyes un paso de soldado firme en la
nieve? Hermana, son tus pasos.

Ya pasarán un día por tu pequeña tumba,
antes de que las rosas de ayer se desbaraten;
ya pasarán a ver los de un día, mañana,
donde está ardiendo tu silencio.

Un mundo marcha al mundo donde tú ibas, hermana.
Avanzan cada día los cantos de tu boca
en la boca del pueblo glorioso que tú
amabas. Tu corazón valiente.

En las viejas cocinas de tu patria, en las
rutas polvorientas, algo se dice y pasa,
algo vuelve a la llama de tu adorado
pueblo, algo despierta y canta.

Son los tuyos, hermana: los que hoy dicen tu nombre,
los que de todas parte del agua, de la tierra,
con tu nombre otros nombres llamamos y decimos.
Porque el fuego no muere.

Pablo Neruda/1942

AGRADECIMENTOS

A minha família, com seu apoio incondicional aos meus projetos e sonhos.

Aos meus amigos, alguns distantes hoje, mas que criticaram, leram ou simplesmente me aguentaram durante todas as etapas deste trabalho, em especial Isabel Jofre, Raquel Martins, Camila Petrilli e Caroline Minorelli.

MUZARDO, Fabiane Tais. **Fotografia e Revolução:** Tina Modotti e o México Pós-Revolucionário. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

O presente texto trata do México em meados das décadas de 1920 e 1930, período de reconstrução do país, ainda marcado por vestígios da Revolução. Época de Renascimento Cultural e conflitos políticos e sociais, que serão abordados por meio de fontes visuais, com total destaque para a fotografia de Tina Modotti, italiana que se afilia ao Partido Comunista Mexicano em 1927; ressaltando também a construção da imagem e seus diversos tipos de análise e interpretação, além da relação entre arte e política, tão bem exemplificada na figura de Modotti.

Palavras-Chave: Tina Modotti. Representação. Fotografia. História do México.

MUZARDO, Fabiane Tais. **Photography and revolution**: Tina Modotti and the Post-Revolutionary Mexico. 2010. 110 f. Dissertation (Master's Degree in Social History) – Universidade Estadual De Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

This text deals with Mexico in the middle decades of 1920 and 1930, the period of reconstruction of the country, still marked by the Revolution's trace. Time of Cultural Renaissance, social and political conflicts, who will be boarded by means of visual sources, with total attention for Tina Modotti's photography, who affiliates to the Mexican Communist Party in 1927, also emphasizing the construction of the image and its various types analysis and interpretation, and the relationship between art and politics, as well exemplified in the figure of Modotti.

Keywords: Tina Modotti. Representation. Photography. History of Mexico.

APRESENTAÇÃO

O presente texto surgiu da idéia de unir análise fotográfica, um período conflitante e uma pessoa polêmica e dessa maneira trabalhar com o período pós-revolucionário mexicano, em meio a um poder corrompido, repleto de inconstâncias, de fraudes, perseguições e contrapondo-se a esse poder uma revolução cultural gigantesca.

A análise do período gira em torno da obra de Tina Modotti, uma fotógrafa que em meados de 1920 foi para o México, se profissionalizou e representou as disparidades mexicanas de forma singular, congelando nas suas imagens cenas de pobreza, tristeza, orgulho e protesto simultaneamente. Tina Modotti não fotografou exclusivamente o México, mas é sua produção neste país o destaque deste trabalho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Tina Modotti. Edward Weston, 192345.....	59
Figura 2	– <i>Semi nu com kimono</i> , de Edward Weston, 1924.....	61
Figura 3	– <i>Tina recitando</i> – Edward Weston, 1924.....	62
Figura 4	– <i>Rosas</i> , 1925 (TM).....	63
Figura 5	– <i>Flor de Manita</i> , 1925 (TM).....	64
Figura 6	– <i>Tenda de Circo</i> , 1924 (TM).....	65
Figura 7	– <i>Tenda de Circo</i> , 1924 (Edward Weston).....	65
Figura 8	– <i>Parada dos trabalhadores</i> , 1926 (TM).....	67
Figura 9	– <i>Mãos de uma lavadeira</i> , 1927 (TM).....	69
Figura 10	– <i>Mãos de titereiro</i> , 1929 (TM).....	70
Figura 11	– <i>Mãos segurando uma pá</i> , 1927 (TM).....	72
Figura 12	– <i>Família camponesa em Veracruz</i> , 1927 (TM).....	73
Figura 13	– <i>Filha de Ferroviário</i> , 1928 (TM).....	75
Figura 14	– <i>Mãe com bebê em Tehuantepec</i> , 1929 (TM).....	76
Figura 15	– <i>Festa em Juchitán</i> , 1927-29 (TM).....	78
Figura 16	– <i>O mercado de Tehuantepec</i> , 1929 (TM).....	79
Figura 17	– <i>Foice, Cartucheira, Violão</i> , 1927 (TM).....	81
Figura 18	– <i>Camponeses lendo El Machete</i> , 1928 (TM).....	82
Figura 19	– <i>Máquina de escrever de Mella</i> , 1928 (TM).....	83
Figura 20	– <i>Mulher lavando roupa</i> , 1926-1929 (TM).....	84
Figura 21	– <i>Homens no mercado</i> , 1926-1929 (TM).....	86
Figura 22	– <i>Mulher com bandeira</i> , 1928 (TM).....	87
Figura 23	– <i>Pobreza e elegância</i> , 1928 (TM).....	88
Figura 24	– <i>Pioneiro</i> , Berlim 1930 (TM).....	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA: ARTE OU CIÊNCIA?	14
1.1 FOTOGRAFIA: A “ARTE MECÂNICA” OU “CIÊNCIA ARTÍSTICA”	15
1.2 MAUAD: A SEPARAÇÃO ENTRE ARTE E FOTOGRAFIA	16
1.3 A PRODUÇÃO E LEITURA DE IMAGENS	17
1.4 KOSSOY: A FOTOGRAFIA COMO UMA “NOVA REALIDADE”	18
1.5 BARTHES: A FOTOGRAFIA COMO COMPROVAÇÃO DA EXISTÊNCIA DO OBJETO CAPTURADO	19
1.6 KOSSOY: FOTOGRAFIA COMO CRIAÇÃO/CONSTRUÇÃO DE REALIDADES E FICÇÕES	20
1.7 A EXPANSÃO DO CAMPO DE ANÁLISE DO HISTORIADOR: A LINGUAGEM VISUAL	22
1.8 UMA METODOLOGIA PARA O ESTUDO DA FOTOGRAFIA	25
1.9 KOSSOY: FOTOGRAFIA COMO UM REGISTRO	29
CAPÍTULO 2 – MÉXICO	32
2.1 A RECONSTRUÇÃO MEXICANA	33
2.2 O GOVERNO DE ÁLVARO OBREGÓN	34
2.3 AS CONFLITUOSAS ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS: O PODER DE CALLES	36
2.4 O FIM DO MAXIMATO	38
2.5 O MITO REVOLUCIONÁRIO	40
CAPÍTULO 3 – QUEM FOI TINA MODOTTI	42
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS	58
4.1 TINA: A MODELO DE WESTON	59
4.2 A FASE ARTÍSTICA DE TINA	62
4.3 A FASE ENGAJADA	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	93
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	95
ANEXOS	99
ANEXO A	100

INTRODUÇÃO

O mundo da representação ou espelho da realidade? Construção ou reprodução? Nesta dissertação analisaremos a sociedade mexicana em meados da década de 1920 por meio de fotografias, ressaltando as diferentes maneiras como estas foram encaradas, ora sendo relacionadas à reprodução exata da realidade, à ciência; ora à arte, construção e fantasia.

As fontes utilizadas neste trabalho tratam-se principalmente de fotografias assinadas por Tina Modotti, italiana que se afilia ao Partido Comunista no México em 1927 e modifica o enfoque dado em seu trabalho, passando a retratar cenas de desigualdade social e símbolos comunistas, dentre outros.

É interessante ressaltar que o objetivo não é realizar uma biografia da autora, e sim fazer um levantamento de algumas de suas principais obras, que servirão de instrumentos para se analisar a sociedade mexicana, dando maior enfoque ao segundo momento de sua produção, quando produz fotografias politizadas; utilizando-a como uma espécie de vetor para investigar e analisar os acontecimentos mexicanos do período. Destacando também um cuidado especial com a construção da imagem fotográfica, por meio da utilização de alguns recursos principais, como a luz, textura e contraste.

Tendo isto em vista, no primeiro capítulo analisaremos a importância da fotografia como testemunho histórico. Para isso, utilizaremos a metodologia de Boris Kossov, a qual se baseia em três elementos: a tecnologia, o autor e o assunto, sendo que o fotógrafo seria uma espécie de filtro cultural, devido ao fato de construir a imagem seguindo seu enfoque e tendência; o assunto seria o tema abordado e seu objetivo, o qual pode ser tanto uma propaganda quanto uma denúncia social; e a tecnologia seria o equipamento utilizado, que interfere diretamente no produto final, por possibilitar fotos em ambientes aberto ou fechado e claro ou escuro, por exemplo. Metodologia que preza, portanto, desde o questionamento quanto ao motivo de construção da imagem até os meios disponíveis para tal trabalho. A esta metodologia é adicionada a análise de Ana Maria Mauad, a qual destaca dois elementos numa imagem, a saber, o conteúdo (cenário, objetos e pessoas, dentre outros) e a expressão (enquadramento, iluminação, etc).

Assim como a produção, a interpretação da imagem também deve ser pensada e avaliada, uma vez que esta varia de acordo com o leitor, sua formação, desejo e época em que vive. O leitor da imagem, portanto, faria parte de uma espécie de *tripé*

(expressão utilizada por Roland Barthes), juntamente com o meio e o produtor da imagem. (BARTHES, 1984)

Como já mencionado, as fontes analisadas são de autoria de Modotti. Tais fotografias encontram-se preservadas por diversas coleções privadas e arquivos públicos, tanto no México como em outras partes do mundo, podendo-se destacar a Fototeca Nacional Mexicana vinculada ao Instituto Nacional de Antropologia e História – INAH, localizada em Pachuca, o Museu de Arte Moderna e o Centro Cultural de Arte Contemporânea, no México; além do Museu Internacional de Fotografia George Eastman House e a Weston Gallery, ambas nos EUA e o Patronato Tina Modotti, em Udine, na Itália.

A Universidade Nacional Autônoma do México também possui no Arquivo Fotográfico Manuel Toussaint do Instituto de Investigações Estéticas, uma coleção de 115 fotografias de Modotti que reproduzem obras de Diego Rivera e José Clemente Orozco.

Há pouco tempo aconteceu no Brasil uma exposição de fotografias de Tina Modotti realizada pelo Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP - em ação conjunta com o Consulado do México. Intitulada *Tina Modotti – 1929. Una nueva mirada*, a mostra foi composta por vinte e seis fotografias já exibidas na Biblioteca Nacional do México em 1929. Tal acontecimento atesta a dimensão da influência da obra da autora, assim como seu reconhecimento internacional.

As imagens analisadas nesta dissertação foram extraídas de publicações em livros, catálogos, revistas, periódicos e arquivos, tanto contemporâneos a autora como também dos dias atuais, como o *El Machete*, *El Universal Ilustrado* e o livro *Ídolos por trás dos Altares*, para citar alguns.

O contexto em que as fotografias foram realizadas é analisado no segundo capítulo, o qual aborda o Renascimento Cultural vivido pelo México no período pós-revolucionário, em meados de 1920, no qual várias modificações no âmbito educacional e cultural foram empreendidas, como a construção de escolas, publicação de livros e pintura em paredes de prédios públicos. Este renascimento teria atingido seu ápice com a ascensão de José de Vasconcelos ao Ministério da Educação e seu programa de salvação do país por meio da cultura.

Essa efervescência cultural mexicana seria acompanhada por uma constante corrida pelo poder, num cenário que mais parecia uma continuação da revolução do que uma ruptura da mesma. Os governos de Álvaro Obregón (1920-1924), Calles (1925-1928) e Cárdenas (1934-1940), principalmente, são mencionados para melhor contextualizar a situação mexicana no período.

Apesar de não se tratar de uma biografia, algumas referências à vida da fotógrafa se fazem necessárias, uma vez que sua obra se modifica de acordo com suas novas ideologias, visões e engajamentos. Isto pode ser comprovado levando-se em conta o fato de as fotografias de natureza morta de Modotti terem dado espaço a fotos militantes, ligadas a desigualdade social e símbolos comunistas, dentre outros.

Este levantamento sobre a vida e obra de Tina Modotti será realizado no terceiro capítulo da dissertação, o qual também faz menção a algumas de suas imagens, que comprovam a mudança de seu enfoque e a permanência de certas características estruturais, como a preocupação com a dimensão, utilização do jogo de claro-escuro e a falta de enquadramento. As referidas fotografias se encontram em anexo.

No quarto e último capítulo, fotografias de Tina são analisadas, levando-se em conta tanto os elementos que as compõem como suas possíveis interpretações e objetivos.

Percebe-se, com isso, que o trabalho pretende abranger desde a produção da imagem até sua leitura. Não se trata, contudo, de um estudo iconográfico, visto que as imagens não são os objetos da pesquisa, e sim os instrumentos dela.

Este leque de fabricação de imagens, sua divulgação, entendimento e interpretação compõem o atrativo deste trabalho, além de ampliar o estudo sobre a História da América Latina, em especial o México, apresentando uma visão de fora, criando a possibilidade de diferentes enfoques.

CAPITULO 1

1 FOTOGRAFIA: ARTE OU CIÊNCIA?

1.1 FOTOGRAFIA, A ARTE MECÂNICA OU CIÊNCIA ARTÍSTICA

Na metade do século XIX, quando a fotografia surgiu, a ciência e a arte traçavam percursos distintos. Enquanto aquela enaltecia o rigor metodológico e técnico, esta se abria para a subjetividade e livre criação, uma vez que havia sido liberada do trabalho de imitar a natureza e as demais coisas existentes. Nesse meio, surgia a fotografia, que ora se assemelhava com a ciência, ora com a arte.

Um problema, portanto, estava prestes a ser anunciado, o qual estaria relacionado, como afirma Francesca Alinovi, “com a dupla natureza de arte mecânica: a de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e ao mesmo tempo, inexata e falsa como a arte.” (apud FABRIS, 1998, p. 173). Segundo Annateresa Fabris, a fotografia representava, paralelamente, uma cópia da realidade, fato que é posto em dúvida atualmente; e uma criação artística: a razão e a emoção. Encarnaria, portanto, “a forma híbrida de uma arte exata e, ao mesmo tempo, de uma ciência artística.” (FABRIS, 1998, p. 173).

O discurso defendido era que uma máquina não possibilitava interferência intelectual sobre sua representação, não devido, necessariamente, ao fato de não haver interferência manual do operador, do fotógrafo, mas por estar muito mais voltada para o mecânico do que para o intelecto.

A discussão quanto a ser uma arte ou uma ciência exata nos leva a várias possibilidades. Primeiramente, não se pode abolir o caráter artístico da fotografia, visto que ela envolve construção, fantasia, desejos, maneiras de manipular e registrar a realidade, elementos como cores, luz, sombra, planos e calor, portanto, não lhe falta o “sopro da inspiração” e o “fogo do pensamento” - expressão utilizada por Francis Wey para caracterizar sua percepção sobre a exatidão e falta de emoção do ato fotográfico. Para ele, a fotografia é “uma fiel representação dos objetos exteriores, longe da verdadeira natureza da arte”(apud FABRIS, 1998, p.179).

Seu caráter científico, contudo, também não pode ser descartado, pois a evolução tecnológica influencia a maneira de se realizarem as fotografias, sua construção e disseminação, entretanto, mesmo as ciências mais exatas, como a matemática, possuem uma

dimensão social, a qual é cada vez mais analisada por sociólogos, que verificam os processos implicados na construção social do conhecimento científico (CHAMERS, 1994, p. 13).

1.2 MAUAD: A SEPARAÇÃO ENTRE ARTE E FOTOGRAFIA

Ainda no século XIX, a difusão da fotografia provocou um forte abalo no meio artístico. Primeiramente achava-se que a fotografia e sua capacidade de reproduzir o real tinham relegado a um segundo plano qualquer tipo de pintura. Mais tarde, acreditava-se que o mesmo fato tinha liberado a “verdadeira arte” da necessidade de ser uma cópia do real, dando-lhe espaço para a criatividade, ideia que foi defendida por artistas e intelectuais da época, como o poeta Baudelaire, o qual “ênfatiza a separação arte/fotografia, concedendo à primeira um lugar na imaginação criativa e na sensibilidade humana, própria à essência da alma, enquanto à segunda é reservado o papel de instrumento de uma memória documental da realidade, concebida em toda a sua amplitude” (MAUAD, 1996, p. 2).

Analisada dessa maneira, a fotografia incumbia-se do real e do racional, e as demais artes encarregavam-se do emocional e do criativo, ou seja, não necessariamente ligados ao mundo real. Note-se, nesse momento, a crença na ligação entre fotografia e realidade, a imagem produzida pela câmera como sendo um espelho do que de fato aconteceu. Interessante ressaltar, quanto a isso, que quando a imagem analógica é criada, nossa percepção segue sempre a idéia que ela nos trouxe, dito em outras palavras, passamos a analisar todas as imagens, alegóricas e analógicas, seguindo os ditames desta última.

Pode-se dizer que a própria história da fotografia confunde-se com as diferentes abordagens aplicadas em sua análise, ora encarando-a como uma transformação do real - o discurso do código e da desconstrução -, ora como um vestígio do real, uma referência, ou seja, algo que não é uma cópia perfeita do concreto, do real, visto que o modifica e possui características distintas, como a bidimensionalidade e o fato de selecionar pontos no espaço e no tempo; além de ser um resíduo da realidade impresso em uma imagem, e, portanto, uma transformação da realidade, uma interpretação desta (MAUAD, 1996).

1.3 A PRODUÇÃO E LEITURA DE IMAGENS

Como afirma William Reis Meirelles, em *História das Imagens: uma abordagem, múltiplas facetas*, uma imagem não é apenas um conjunto composto por linhas, cores, luz ou sombra; uma imagem não é apenas uma questão de forma. Assim como as formas moldam, elas são moldadas pelas configurações históricas da cultura, através de uma complexa rede de relações (MEIRELLES, 1995, p. 101). Ou seja, assim como os textos escritos são constituídos por jogos de palavras, as imagens são formadas a partir de jogos de elementos que influenciam sua leitura, direcionam o pensamento, sem, contudo, determinar a maneira como ela será interpretada.

Segundo Roland Barthes, um texto escrito não é somente o que se tem em mãos, algo físico, uma simples montagem de palavras, e sim uma construção que depende do autor, do leitor e do meio, formando uma espécie de tripé. Teoria essa também defendida por Mauad, a qual ressalta a integração desses três elementos no resultado final: o *locus* de produção e um produtor, um leitor ou destinatário, e por fim um significado aceito socialmente como válido.

Quanto à imagem, pode-se, portanto, dizer algo semelhante, afinal ela depende da visão do autor, que vai produzi-la; do leitor, que vai olhá-la e interpretá-la a sua maneira; e do meio, visto que este influencia tanto no momento de sua constituição quanto nas futuras análises que serão feitas sobre ela. Com isso, é correto afirmar que tanto a construção da imagem quanto sua análise são interpretações do real, maneiras de se registrar e de enxergar um momento vivido.

Outra observação pode ser feita quanto a isso. Como afirma Peter Burke, pode-se dizer que “leitores de imagens que vivem numa cultura ou num período diferente daqueles no qual as imagens foram produzidas se deparam com problemas mais sérios do que leitores contemporâneos à época da produção. Entre os problemas está o da identificação das convenções narrativas ou ‘discurso’” (BURKE, 2004, p. 180). Sendo assim, as relações sociais, o pensamento e a conduta de cada momento, dentre outros, estão inseridos em suas imagens, e são mais perceptíveis para seus coetâneos do que para pessoas de fora desse meio, os quais possuem outras linguagens, outras maneiras de ver o mundo e de representá-lo.

Como ressalta Schaeffer, temos de ter em conta que “a recepção das imagens depende essencialmente de nosso conhecimento do mundo, sempre individual,

diferente de uma pessoa para outra, e não possuindo traços de codificação" (apud GONÇALVES, 2001, p. 1).

Dito em outras palavras, além de variar de acordo com a época, as maneiras de leitura variam também de acordo com cada indivíduo.

Discorrendo sobre o papel do leitor da imagem, Mauad afirma que:

[...] a compreensão da imagem fotográfica pelo leitor/destinatário dá-se em dois níveis, a saber: - nível interno à superfície do texto visual, originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não-verbal; e - nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Neste nível, podem-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas (MAUAD, 1996, p. 9).

Kossoy também aborda a questão da recepção das imagens por outras gerações, dizendo que elas seguem sendo interpretadas muito depois de realizadas, sendo que seus significados oscilam de acordo com:

[...] a ideologia de cada momento e a mentalidade de seus usuários. Muitas vezes – as imagens são ocultadas ou omitidas por longos períodos. Desaparecem dos diálogos, permanecem no silêncio; ou então são adoradas nas sombras, nos submundos, crescem de importância com as mudanças políticas, saem às ruas com os fanatismos, são louvadas pelas massas, outra vez (KOSSOY, 2005, p. 39).

1.4 KOSSOY: A FOTOGRAFIA COMO UMA “NOVA REALIDADE”

Assim como pode ser vista como uma representação do real, a fotografia pode simbolizar a necessidade de prolongar uma existência, prolongando o contato com algo que deixará de existir em instantes. Pode-se dizer, portanto, que o ato fotográfico, ao mesmo tempo em que representa o real, seleciona o que será recordado, ou, até mesmo, influencia nos acontecimentos que se tornarão significativos posteriormente. Todavia, como afirmar que o objeto registrado possuía realmente significância? Ou que, pelo contrário, seu registro produziu tal significado?

Segundo Kossoy, Chartier - buscando a origem filológica do termo - vê a representação como algo que substitui aquilo que se encontra ausente. Para ele, contudo, a fotografia não é mera substituição do objeto ou do ser ausente: “É necessário compreender

que a representação fotográfica pressupõe uma elaboração na qual uma *nova realidade* é criada em substituição daquilo que se encontra ausente⁴; tal se dá ao longo de um complexo *processo de criação* do fotógrafo.” (KOSSOY, 2005, p. 41).

Como afirma Ana Maria Mauad, deve-se compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis, o que também é defendido por Susan Sontag, que vê a maneira como, na câmara, a realidade é apenas uma das possibilidades dentre tantas outras (apud BORGES, 2003, p. 85).

1.5 BARTHES: FOTOGRAFIA COMO COMPROVAÇÃO DA EXISTÊNCIA DO OBJETO CAPTURADO

Michel de Certeau ressalta a importância de se trabalhar com o não -dito, com o silêncio das obras (1982), algo que é de possível percepção nas imagens fotográficas, já estas podem ser emolduradas de acordo com a vontade existente, ignorando certos aspectos e ressaltando outros. Nas obras analisadas isto é mais visível nas fotos de manifestações, nas quais os participantes não carregam nenhum tipo de objeto de ataque, como armas e objetos cortantes, por exemplo, o que não significa a inexistência destes, podendo simplesmente ter sido ignorados, retirados do enquadramento da fotografia.

Podemos levantar hipóteses para tentar explicar o motivo que leva um fotógrafo a escolher determinado objeto e não outro qualquer, a ressaltar determinadas características e a ignorar outras.

Segundo Barthes (1984), pode-se dizer que, à primeira vista, o cinema tem um poder que a fotografia não tem: a tela não é um enquadramento, e sim um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver, um campo cego duplica incessantemente a visão parcial. Na fotografia, enquanto isso, uma vez ultrapassado o enquadramento por ela imposto, tudo nela representado morre de maneira absoluta: “Quando se define a foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem, estão anestesiados e fincados, como borboletas.” (BARTHES, 1984, p. 86).

Para ele a fotografia comprova a existência dos acontecimentos registrados, algo que só não acontece no caso de fotomontagens, as quais chama de trapaceiras. Ou seja, o objeto, no caso a fotografia, pode influenciar com sua representação, contudo, ela comprova

que os fatos registrados aconteceram, não necessariamente da maneira como foram retratados; assim como as pessoas, que de fato viveram em algum momento.

A fotografia é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa, é a própria autenticação, os raros artificios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia. Trata-se de uma profecia ao contrário: como Cassandra, mas com os olhos fixos no passado, ela jamais mente: ou antes, pode mentir quanto ao sentido da coisa, na medida em que por natureza é tendenciosa, jamais quanto a sua existência. Impotente para as idéias gerais (para a ficção), sua força. Todavia, é superior a tudo o que o espírito humano pode e pôde conceber para nos dar garantia da realidade – mas também essa realidade é sempre apenas uma contingência (BARTHES, 1984, p. 129).

Dito em outras palavras, citando Lewis Hine, pode-se ressaltar que as fotografias não mentem, mas mentirosos podem fotografar (apud BURKE, 2004, p. 25), ou seja, a fotografia jamais mente no que diz respeito a existência do objeto capturado, de fato ele esteve lá, mas pode mentir quanto ao que nos é dito sobre o que representa.

Como afirma Mauad, a facilidade de mentir da imagem fotográfica é algo que aumenta a cada dia, visto que “a revolução digital, provocada pelos avanços da informática, torna cada vez maior esta possibilidade, permitindo até que os mortos ressurgam para tomar mais um chope, tal como a publicidade já mostrou” (MAUAD, 1996, p. 15). Contudo, “não importa se a imagem mente; o importante é saber por que mentiu e como mentiu. O desenvolvimento dos recursos tecnológicos demandará do historiador uma nova crítica, que envolva o conhecimento das tecnologias feitas para mentir” (MAUAD, 1996, p. 15).

1.6 KOSSOY: FOTOGRAFIA COMO CRIAÇÃO/CONSTRUÇÃO DE REALIDADES E FICÇÕES

O congelamento de objetos por meio da fotografia faz com que objetos, mesmo ausentes, sejam (re)apresentados eternamente, através da reconstituição de histórias contadas a partir de imagens fragmentadas. Segundo Kossoy, através da fotografia, podemos dialogar com o passado: aprender, recordar e criar novas realidades, nos tornando verdadeiros “interlocutores das memórias silenciosas que ela mantém em suspensão.” (KOSSOY, 2005, p. 49).

Suspensão esta que, às vezes, deixa essas imagens esquecidas por algum tempo, para, num segundo momento, retornarem com o mesmo significado ou com modificações, “num fascinante processo de criação/construção de realidades ‘e de ficções’.” (KOSSOY, 2005, p. 36).

Segundo Mauad:

[...] as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente. Da mesma forma que seus antigos donos, o historiador entra em contato com este presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática a ser estudada (MAUAD, 1996, p. 10).

Para Kossoy, a fotografia é sempre ambígua, independentemente de ser digital ou analógica, visto que ao mesmo tempo em que pode servir como uma evidência, ou como denunciadora de algo, pode ser uma ferramenta de propaganda.

O documento fotográfico se presta à denúncia social como também à publicidade; foi usado pela antropologia física do século XIX (no contexto dos preceitos positivistas, do darwinismo social e do colonialismo), para documentar os seres primitivos das terras —exóticas, como também no ateliê dos artistas-fotógrafos, para o registro desses mesmos seres posando enquanto modelos diante de cenários europeus para coleções iconográficas. Uma imagem “testemunho” que, dependendo das palavras que a rodeiam, transforma-se em imagem comprobatória de pseudo-inferioridades raciais, sociais, religiosas. Temos visto ao longo da história como se constroem esses estigmas. Assim construímos realidades - e, portanto, ficções documentais (KOSSOY, 2005, p. 39-40).

Apesar das ambiguidades, reconstituir é preciso, daí a necessidade de metodologias para podermos nos comunicar com a imagem, decifrar seus códigos e analisar seus silêncios.

1.7 A EXPANSÃO DO CAMPO DE ANÁLISE DO HISTORIADOR: A LINGUAGEM VISUAL

Em meio a tantas construções e representações, como sustentar que uma fotografia possa ser um objeto de análise notório e digno de confiança? Ou, como indaga Ulpiano Bezerra de Meneses, qual a natureza do objeto material como documento, em que reside sua capacidade documental, como pode ele ser suporte de informação? (MENESES, 2003). Parte daí os questionamentos quanto à possibilidade de se trabalhar tal objeto e até sobre que ponto ele é realidade ou ficção, dentre outras indagações.

É fato que a linguagem visual tem uma grande importância para a análise histórica, afinal a linguagem é a base do discurso histórico, e esta compreende a escrita, a fala e a visão. Aristóteles trabalhou com a ideia de que o conceito é a própria existência, isto é, o ato de se conceituar torna a coisa passível de ser estudada, transforma algo em fenômeno, independentemente de sua existência. Ora, o conceito nada mais é do que linguagem; o mundo é, portanto, aquilo que a linguagem pode perceber.

Outro fato é que a disseminação cada vez maior das imagens impede que se ignore esse campo de investigação, aumentando, assim, o campo de análise dos historiadores, incluindo objetos que antes não faziam parte do que era considerado importante para a averiguação, como o cinema, festas populares e a própria fotografia.

A independência da história em relação aos textos escritos e a busca por abordagens não tradicionais levaram os historiadores a ampliarem seu universo de fontes. Isso aumentou gradativamente à medida que tais pesquisadores se aproximavam das demais ciências, como a sociologia ou a antropologia, por exemplo. Como afirma Roger Chartier, os historiadores incorporaram objetos de outras disciplinas: vida/morte, relações familiares, sociabilidade e atitudes religiosas; numa verdadeira constituição de novos territórios por meio da anexação de territórios outros (CHARTIER, 1990).

Diz-se agora que um homem avisado possui visão, numa explícita valorização de um dos sentidos. Contudo, numa sociedade consumidora de imagens como a nossa, o próprio conceito de imagem, por ser tão abrangente, acaba sendo vago em inúmeras situações. Tudo é imagem, uma propaganda é imagem, assim como um filme, um desenho; de acordo com a tradição cristã o próprio Deus nos criou a sua imagem e semelhança. Em meio a um horizonte tão vasto, percebe-se um sentimento de vazio.

Desde cedo convivemos com imagens e por isso acreditamos ter um tipo de conhecimento natural sobre elas, a capacidade de identificá-las e interpretá-las ao vê-las,

devido, principalmente, a sua universalidade, sem necessitar de um maior conhecimento sobre o assunto. Crença que fez com que, por exemplo, o cinema mudo fosse encarado muitas vezes como uma linguagem universal, e o cinema falado como uma particularização e uma espécie de isolamento (JOLY, 1996).

Essa idéia de conhecimento natural, intrínseco as pessoas, é descartada por Martine Joly, em seu livro *Introdução à Análise da Imagem*, no qual afirma que existe uma diferença sensível entre identificar, saber do que se trata; e interpretar, pelo simples fato de a arte ser mais voltada para o emocional do que para o racional, ressaltando, inclusive, que nem os próprios autores conseguem identificar todas as possíveis interpretações de suas obras, surgindo muitas vezes a pergunta fatídica: será que o autor quis dizer tudo isso? (JOLY, 1996).

Pode-se dizer que reconhecer e interpretar são duas ações complementares, mas nunca simultâneas, visto que a análise e a interpretação exigem um aprendizado, tanto do assunto quanto da própria obra, da sua constituição. No caso da imagem, há aspectos como profundidade, utilização de cores, dimensões, mo vimentos ou ausência deles, alusões à temperatura ou até mesmo a cheiros. Enquanto, no que se refere à interpretação, por ninguém dominar toda a significação da imagem representada, analisá-la consiste mais em tentar buscar o que ela significa no presente, ressaltando suas influências no aqui e agora, do que tentar esgotar todas as possíveis visões da obra, algo impossível, por sinal. Isso, claro, sem perder de vista as circunstâncias em que ela foi produzida; ou seja, assim como qualquer mensagem não pode arrogar uma interpretação unívoca, a interpretação desta não pode ser ilimitada, pois tem limites e regras de funcionamento.

É possível afirmar, como o faz Mirzoeff, tornando a cultura o traço definidor de seu estudo, que a visualização caracteriza o mundo contemporâneo, não significando, contudo, que conheçamos aquilo que observamos. “A distância entre a riqueza da experiência visual na cultura contemporânea e a habilidade para analisar esta observação cria a oportunidade e a necessidade de converter a cultura visual em um campo de estudo.” (apud SARDELICH, 2006, p. 211).

Vale lembrar também que, apesar de muitas imagens representarem o mundo real, elas foram criadas por mãos humanas, que capturam a realidade de acordo com seu enfoque, sua escolha, dando maior ou menor ênfase ao que desejarem, sendo literalmente uma imagem em construção, passível de diferentes determinações e influências. Afinal, toda fotografia é um congelamento de determinado episódio numa certa época e local, realizado a partir do desejo de um indivíduo ou de um conjunto de indivíduos.

Como diz Kossoy, “a imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada” (KOSSOY, 1989, p. 22). Devido a isso, é correto afirmar que o mesmo objeto pode ser representado sob diferentes pontos de vista. Provavelmente é esse um dos maiores encantos da imagem, senão o maior deles.

Da mesma forma, o objeto podendo ser produzido de diversas formas também pode ser analisado de diferentes formas, sem perder, contudo, um padrão de análise e um objetivo final. Se interpretar é atribuir um significado, como afirma Joly, é também atribuir um significado claro a algo obscuro, ou seja, a interpretação de mensagens, visuais e audiovisuais em particular, abrange decifrações e explicações, a fim de compreender e/ou fazer compreender.

Entretanto, o uso de fontes iconográficas por historiadores, como ressalta Ciro Flamarion Cardoso em *Iconografia e História*,

[...] tem estado quase sempre vinculado ao estudo das mentalidades, das ideologias do imaginário. Isto, todavia, nada tem de necessário. Feitas as críticas externa e interna dos documentos iconográficos, é perfeitamente possível e útil empregar fontes assim também em análises econômico-sociais de tipo histórico (CARDOSO, 1990, p. 17).

A fonte iconográfica, assim como as demais, necessita ser confrontada com os documentos de todos os tipos a que se tiver acesso, deve ser analisada a partir de determinada metodologia, deve ser questionada quanto a suas intenções, autores e público alvo, dentre outros. Porém, não pode se limitar a aspectos tidos como ficcionais, afinal ela possui partes reais e ficcionais, assim como quaisquer outros documentos, e pode fazer parte da construção do discurso histórico em todos os seus aspectos, incluindo o político e o econômico. Além do que, como afirma Jorge Meyer, tão pouco são os temas o que define a história cultural, e sim os modos de situar-se e de tratar as fontes (MEYER, 2005). Tal posicionamento também é defendido por Bourdieu, o qual consagra a idéia de que o valor de um objeto de investigação depende dos interesses do investigador, ou seja, da análise e do questionamento deste (BOURDIEU, 1979).

Note-se, com isso, que o uso de imagens na historiografia, apesar de estar em contínuo crescimento, sofre demasiadas restrições no âmbito acadêmico, muitas vezes ligadas, segundo Cunha (apud SARDELICH, 2001), à resistência de alguns teóricos em aceitar a aproximação, o rascunho, o movente, a criação, a imaginação e os sentimentos como campos que tecem o itinerário argumentativo do conhecimento.

1.8 UMA METODOLOGIA PARA O ESTUDO DA FOTOGRAFIA

Historicamente, ler uma imagem é mais do que apreciá-la superficialmente, analisar o seu esqueleto, visto que ela é uma construção realizada em determinado momento e lugar, quase sempre pensada e planejada, e, portanto, manipulada, visando um público específico.

Para isso, um cenário é montado para representar uma realidade ou alterar uma realidade de acordo com os desejos em jogo.

Contudo, sendo real ou artificial, verdadeira ou falsificada, a imagem construída não existe fora de um contexto, o qual é encontrado tanto no interior quanto no exterior da imagem. O interior corresponderia aos próprios elementos da imagem, o vestuário, a postura dos retratados, o cenário, dentre outros. O exterior, por sua vez, seria representado pelas técnicas empregadas - as quais podem ser inovadoras ou não - que dariam o próprio suporte da imagem.

Surgiria assim a metodologia utilizada para realização e interpretação de uma fotografia, na qual, como afirma Kossoy, existe três elementos básicos a serem analisados: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia. A escolha do assunto a ser retratado, a organização dos detalhes que compõem o assunto selecionado, a utilização de recursos para seu enquadramento, tudo influi no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. As crenças e ideologias do fotógrafo transparecem em sua obra, ora de maneira facilmente detectada, ora com maior dificuldade de percepção.

Por ser um fragmento congelado do passado, toda fotografia tem atrás de si uma história, e daí advém a necessidade de se considerar informações fundamentais que responderiam indagações do tipo: como as imagens foram geradas? Por quem? Para quem? Por quê?

Como afirma Mauad, o papel e importância do fotógrafo numa imagem, assim como a influência das técnicas empregadas, são evidentes,

[...] porém, há que se concebê-lo como uma categoria social, quer seja profissional autônomo, fotógrafo de imprensa, fotógrafo oficial ou um mero amador “batedor de chapas”. O grau de controle da técnica e das estéticas fotográficas variará na mesma proporção dos objetivos estabelecidos para a imagem final. Ainda assim, o controle de uma câmara fotográfica impõe uma competência mínima, por parte do autor, ligada fundamentalmente à manipulação de códigos convencionados social e historicamente para a

produção de uma imagem possível de ser compreendida. No século XIX, este controle ficava restrito a um grupo seletivo de fotógrafos profissionais que manipulavam aparelhos pesados e tinha de produzir o seu próprio material de trabalho, inclusive a sensibilização de chapas de vidro. Com o desenvolvimento da indústria ótica e química, ainda no final dos Oitocentos, ocorreu uma estandardização dos produtos fotográficos e uma compactação das câmaras, possibilitando uma ampliação do número de profissionais e usuários da fotografia. No início do século XX, já era possível contar com as indústrias Kodak e a máxima da fotografia amadora: “*You press the button, we do the rest*”. É importante levar em conta também que o controle dos meios técnicos de produção cultural envolve tanto aquele que detém o meio quanto o grupo ao qual ele serve, caso seja um fotógrafo profissional. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que o controle dos meios técnicos de produção cultural, até por volta da década de 50, foi privilégio da classe dominante ou frações desta (MAUAD, 1996, p. 8-9).

Kossoy, por sua vez, também analisando a influência do fotógrafo e das técnicas empregadas, afirma que:

[...] a manipulação é inerente à construção da imagem fotográfica. Isto é verdadeiro para a fotografia dos dias de hoje, de base digital, como, também, para as imagens do passado, elaboradas pela técnica do colódio úmido. Nos conteúdos dos documentos fotográficos se agregam e se mesclam informações e interpretações: culturais, técnicas, estéticas, ideológicas e de outras naturezas que se acham codificadas nas imagens. Essas interpretações e/ou intenções são gestadas (antes, durante e após a produção da representação) em função das finalidades a que se destinam as fotografias, e refletem a mentalidade de seus criadores (KOSSOY, 2005, p. 39).

Dessa maneira, como afirma Bourdieu, pode-se dizer que “la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo.”(BOURDIEU, 1979, p. 4).

Ainda segundo Bourdieu,

Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística, de la cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía. Comprender adecuadamente una fotografía, ya sea su autor un campesino corso, un pequeño burgués de Boloña o un profesional parisino, no es solamente recuperar las significaciones que proclama, es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor; es, también, descifrar el excedente de significación que traiciona, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico (BOURDIEU, 1979, p. 4).

Comparando as artes tidas como consagradas e a fotografia, Bourdieu ainda afirma que:

Teniendo en cuenta que a diferencia de las actividades artísticas plenamente consagradas, como la pintura o la música, la práctica fotográfica es considerada como accesible a todos - tanto desde el punto de vista técnico como económico - y que quienes se entregan a ella no se sienten condicionados por un sistema de normas explícitas y codificadas, y definiendo la práctica legítima en su objeto, sus ocasiones y su modalidad, el análisis de la significación subjetiva u objetiva de los objetos confieren a la fotografía como práctica o como obra cultural, aparece como un medio privilegiado de aprehender en su expresión más auténtica, las estéticas (y las éticas) propias de los diferentes grupos o clases y, particularmente, la - estética popular que puede, excepcionalmente, ponerse de manifiesto en ella. En efecto, cuando todo haría esperar que esta actividad sin tradiciones y sin exigencias pudiera abandonarse a la anarquía de la improvisación individual, resulta que nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados: las ocasiones de fotografiar, así como los objetos, los lugares y los personajes fotografiados o la composición misma de las imágenes, todo parece obedecer a cánones implícitos que se imponen muy generalmente y que los aficionados advertidos o los estetas perciben como tales, pero solamente para denunciarlos como falta de gusto o de torpezas técnicas (BOURDIEU, 1979, p. 4-5).

Vale sempre ressaltar, ainda, a necessidade de se acabar com a ideia de que a fotografia é um documento do real, uma cópia perfeita e inquestionável do passado. Muitas vezes deixa-se de lado a compreensão das particularidades da imagem e da linguagem fotográfica, reforçando assim o equívoco de que os homens e mulheres viviam exatamente da maneira como foram retratados, por exemplo. Vista desse modo, a fotografia ascende a uma posição de testemunho puro do real, transforma-se num verdadeiro espelho do passado. Fala por si só, não necessitando do emprego de metodologias para dialogar com o presente, como se nos mostrasse o passado de maneira objetiva, autoelaborando-se, sem nenhum tipo de intervenção humana, desejo ou tendência. Pode-se dizer que esse tratamento dado à fotografia é idêntico ao que os historiadores deram aos documentos considerados como fonte de pesquisa histórica no século XIX.

Dentro da história narração, somente cabia aos historiadores a tarefa de coletar documentos oficiais, verificar sua autenticidade e colocá-los dentro de uma sequência temporal e espacial, sem nenhum tipo de questionamento e de análise. Se hoje a fotografia é utilizada como fonte, documento e objeto de análise é porque os historiadores não mais se orientam pelos fundamentos metódicos dessa história positivista.

As noções de denotação e conotação teriam sido introduzidas no modelo de leituras de imagens pela faceta semiótica. A denotação diria respeito ao que se vê na imagem, a sua, pode-se dizer, objetividade, a descrição dos seus elementos representados, como situações, cenários, pessoas, ações e tempo. Já a conotação corresponderia às possíveis interpretações da obra, àquilo que a imagem sugere e/ou faz pensar o leitor.

No que diz respeito a análise de imagens, Mauad afirma que:

[...] na qualidade de texto, que pressupõe competências para sua produção e leitura, a fotografia deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, tais como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a fotografia. Ambos os segmentos se correspondem no processo contínuo de produção de sentido na fotografia, sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado (MAUAD, 1996, p. 10).

Continuando sua análise sobre técnicas de apreciação de uma fotografia, Mauad cria uma lista de aspectos a serem abordados, que comporiam a estruturação final da análise, a saber:

- espaço fotográfico: compreende o recorte espacial processado pela fotografia, incluindo a natureza deste espaço, como se organiza, que tipo de controle pode ser exercido na sua composição e a quem este espaço está vinculado - fotógrafo amador ou profissional -, bem como os recursos técnicos colocados à sua disposição. Nesta categoria estão sendo consideradas as informações relativas à história da técnica fotográfica e os itens contidos no plano da expressão - tamanho, enquadramento, nitidez e produtor - que consubstanciam a forma da expressão fotográfica;
- espaço geográfico: compreende o espaço físico representado na fotografia, caracterizados pelos lugares fotografados e a trajetória de mudanças ao longo do período que a série cobre. Tal espaço não é homogêneo, mas marcado por oposições como campo/cidade, fundo artificial/natural, espaço interno/externo, público/privado etc. Nestas categorias estão incluídos os seguintes itens: ano, local retratado, atributos da paisagem, objetos, tamanho, enquadramento, nitidez e produtor;
- espaço do objeto: compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se, nesta categoria, a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Neste sentido, estabeleceu-se uma tipologia básica constituída por três elementos: objetos interiores, objetos exteriores e objetos pessoais. Na composição do espaço do objeto estão incluídos os itens tema, objetos, atributo das pessoas, atributo da paisagem, tamanho e enquadramento;
- espaço da figuração: compreende as pessoas e animais retratados, a natureza do espaço (feminino/masculino, infantil/adulto), a hierarquia das figuras e seus atributos, incluindo-se aí o gesto. Tal categoria é formada

pelos itens pessoas retratadas, atributos da figuração, tamanho, enquadramento e nitidez

- espaço da vivência (ou evento): nela estão circunscritas as atividades, vivências e eventos que se tornam objeto do ato fotográfico. O espaço da vivência é concebido como uma categoria sintética, por incluir todos os espaços anteriores e por ser estruturada a partir de todas as unidades culturais. É a própria síntese do ato fotográfico, superando em muito o tema, à medida que, ao incorporar a idéia de performance, ressalta a importância do movimento, mesmo em imagens fixas. Ou, para utilizar-se a terminologia de Cartier-Bresson, trata-se do movimento de quem posa ou é flagrado por um instantâneo e do movimento de quem monta a cena ou capta o —momento decisivol. (MAUAD, 1996 p. 13-14)

1.9 KOSSOY: FOTOGRAFIA COMO UM REGISTRO

Cabe-nos perguntar quais são os questionamentos e as dúvidas levantadas quando o objeto a ser analisado constituiu-se de fotografias. Afinal, em que medida a fotografia pode nos ajudar a promover um diálogo entre os historiadores da arte e os da cultura? Aliás, até que ponto essas ciências não se misturam?

W. Benjamin sugeriu que em vez de se refletir sobre “a fotografia como arte” debate que, segundo ele, estava em pauta desde a criação desse tipo de imagem –, os estudiosos passassem a pensar a “arte como fotografia”, quer dizer, reconhecessem a arte enquanto um tipo de representação. Até porque, de acordo com Maria Eliza Linhares Borges, a dimensão analógica da fotografia não faz de suas imagens fotográficas uma mera reprodução do real, tendo em vista que as imagens fotográficas são representações bidimensionais de uma realidade tridimensional. Esse aspecto, por si só, insere a fotografia no universo representacional próprio dos signos visuais fixos (BORGES, 2005).

Para Boris Kossoy, a relação entre verdade e mentira na fotografia é muito complexa e ambígua, pois o pesquisador entende a fotografia como um registro e não como um detector de verdades.

A matéria prima da imagem fotográfica é a aparência — selecionada, iluminada, maquilada, produzida, inventada, reinventada — objeto da representação. A fotografia se refere, portanto, à *realidade* externa dos fatos, das fantasias e das coisas do mundo e nos mostra uma *determinada versão* iconográfica do objeto representado, uma *outra realidade*: a realidade fotográfica, isto é, uma *segunda realidade* (KOSSOY, 2005, p. 40).

O que se percebe, segundo Ulpiano, contudo, é a utilização de imagens, na maior parte das vezes, como mera ilustração, de “confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes, ou o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria.” (MENESES, 2003, p. 21).

Entretanto, Ulpiano, assim como questiona a utilização de imagens como mera ilustrações, ressalta exceções importantes no trabalho com esse objeto, como as iniciativas da história da fotografia e da imagem fotográfica em:

[...] absorver problemáticas teórico-conceituais, a sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologias, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano, marginalização social, etc. (MENESES, 2003, p. 21).

O autor ressalta ainda o investimento em documentação, com a organização de bancos de dados, a maioria já informatizados.

Assinala também pontos positivos no estudo da imagem, levantando insuficiências da prática atual da História no referido campo, em especial o da fotografia, como o desconhecimento da problemática da representação, o teto limitado às questões da mentalidade e do imaginário, como já mencionado, e o uso de uma semiótica a-historicizada, dentre outras (MENESES, 2003).

Pode-se transformar as imagens em reais objetos de pesquisa, papel que ela não desempenha. As imagens não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a análise da sociedade: armas utilizadas para exprimir aspectos relevantes de sua organização, funcionamento e transformação. Segundo Ulpiano, —estudar exclusiva e preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma ‘História Iconográfica’, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade (MENESES, 2003, p. 28). Instrumento este que não busca substituir a linguagem escrita, e sim ser adicionado a ela, para intensificar a análise do objeto desejado. No entanto, às vezes, tal postura é negligenciada por uma formação essencialmente logocêntrica.

Por não ter um sentido intrínseco, as imagens só o produzem via interação social, ou seja, por meio do tempo, espaço, lugares, circunstâncias e agentes. Não há, portanto, como se limitar a procura do sentido próprio da imagem, de uma significação original, ou seja, buscar o que o autor quis dizer, suas subjetivações. É necessário fazer a

imagem falar, por meio de seu emprego em situações, retratar sua biografia, carreira e trajetória. Ou seja, analisá-la como algo construído com objetivos específicos numa dada sociedade, para ser vista por contemporâneos seus, mas também por outras gerações. Isso significa a existência de um direcionamento de leitura, não um manual pré-estabelecido e imutável.

Ainda segundo Ulpiano, deve-se tomar as coisas visuais antes de mais nada como coisas, que podem-se prestar a usos muito diversificados, de acordo com a situação em que estiverem inseridas (MENESES, 2003, p.29). A mesma imagem pode, portanto, ser reciclada, assumir vários papéis, possuir inúmeras conotações e efeitos distintos.

CAPÍTULO 2

2 MÉXICO

2.1 A RECONSTRUÇÃO MEXICANA

Mil novecentos e vinte foi um ano chave para a história cultural mexicana, visto que marca o regresso de importantes figuras artísticas e intelectuais - como Rivera, que retornou de Paris, e Siqueiros, da Espanha - além de servir de cenário para o desenvolvimento de práticas culturais, como a pintura de murais, e de contestações as condições de vida predominantes no período, como a situação de miséria dos camponeses e sua luta pela terra.

Foram com essas condições que Tina Modotti deparou-se ao desembarcar no México, um país que tentava se reconstituir, mas permanecia com várias características do período anterior.

O centenário da independência mexicana foi acompanhado por tentativas de criar uma integração nacional, baseada na cultura e na educação, tendo como líder o reitor da Universidade Nacional e Ministro da Educação, José de Vasconcelos. Os artistas e intelectuais, que até então ocupavam cargos públicos, participaram da remodelagem da nação, marcada por uma forte efervescência nacionalista e revolucionária.

Nesse período, o México era constituído, ao mesmo tempo, por vestígios da revolução e por sinais de reconstrução; reconstrução bastante conturbada, diga-se de passagem, repleta de instabilidades políticas, econômicas e sociais. Pode-se dizer que houve, no período pós-revolução, a emergência de uma paz instável, fragilizada por inúmeras pressões, por sucessões presidenciais conflituosas e pela relação com os Estados Unidos. A referida relação caracterizava-se pela alternância entre momentos de aproximação e distanciamento, a qual é analisada por Carlos A. Barbosa, que ressalta a posição mexicana frente a seu vizinho em algumas situações.

A postura de autonomia que o país procurou ter com relação ao seu vizinho do norte ficou patente quando o governo mexicano recebeu o líder nicaraguense César Augusto Sandino, em junho de 1929, durante o governo de Emilio Portes Gil. Sandino recebeu asilo político e foi considerado "Hospede de Honra". Essa postura de uma diplomacia independente foi reforçada durante o governo de Lázaro Cárdenas com a recepção dos filhos de republicanos espanhóis e diversos refugiados políticos do mesmo país (BARBOSA, 2004, p. 178).

Cabia ao Estado mexicano constituir a sonhada unidade, o que, como afirma Bethell, não foi compreendido pela maior parte dos mexicanos, os quais não entendiam o significado do Estado, no qual um grupo de indivíduos levaria a cabo uma empresa comum (BETHELL, 1992). Esse governo, almejando a unidade, não permitiu a existência de nenhuma crítica ou poder que lhe fosse contrário.

2.2 O GOVERNO DE ÁLVARO OBREGÓN

É possível afirmar que, durante o governo de Álvaro Obregón (1920-1924), os problemas mais importantes giravam em torno das relações com os Estados Unidos por causa do petróleo, questão que permaneceu pendente mesmo após seu mandato e o próprio restabelecimento da autoridade federal frente a um regionalismo altamente reforçado por dez anos de crises revolucionárias.

Com relação ao petróleo, vale ressaltar que Obregón viu-se fortalecido pela grandiosa produção mexicana do período, que atingia cerca de $\frac{1}{4}$ de toda a produção global. Essa atividade foi crucial para o financiamento dos projetos, tanto econômicos quanto sociais, característicos de seu mandato. Destacam-se, dentre eles, as próprias realizações do Ministério da Educação, sob a direção de José de Vasconcelos.

O governo de Obregón buscou também o reconhecimento diplomático por parte dos EUA e o retorno do crédito internacional por meio do pagamento das dívidas externas mexicanas. Com esses objetivos, foi obrigado a ter prudência e moderação, o que não impediu, contudo, que Vasconcelos desenvolvesse um amplo programa de educação.

Durante a presidência de Obregón foi estabelecida uma ideologia: o nacionalismo revolucionário. Seus principais objetivos foram a unidade e a reconstrução nacionais. Para isso, governou a nação como se fosse um grande negócio (BETHELL, 1992), dando a Vasconcelos grande liberdade para comandar as mudanças na educação mexicana.

A própria questão da imagem pode ser analisada ao se trabalhar com Obregón, visto que, como afirma Barbosa, o fato de ele possuir um cinegrafista e um fotógrafo particulares “nos faz supor que ele fosse consciente da importância do novo meio de comunicação para projetar melhor a imagem de sua figura política.” (BARBOSA, 2004 p.172); trazendo inclusive uma novidade no campo visual ao ser retratado ao lado da mulher e

filhos, enaltecendo a importância do núcleo familiar e todo o respeito que advém dessa instituição.

Quanto ao ministro Vasconcelos, Bethel afirma que, como todo entusiasta, ele foi às vezes admirado, às vezes odiado. Hoje é considerado um homem de letras, devido ao seu papel como organizador de um programa ideológico de que o governo mexicano continua dependendo (BETHELL, 1992). Vasconcelos trabalhou para produzir um homem novo, o mexicano do século XX, futuro cidadão de um Estado que ainda não havia se convertido em nação.

Possivelmente estava aí a razão de o presidente Obregón apoiar esse visionário, o qual legitimou seu regime aos olhos da história. Obregón ofereceu a Vasconcelos os meios financeiros necessários para que este desenvolvesse seu programa: aumentou o salário dos professores, construiu escolas, abriu bibliotecas, publicou periódicos e livros. Vasconcelos iniciou um gigantesco projeto cujo objetivo era acabar com o analfabetismo entre crianças e adultos, integrar os índios na incipiente nação, valorizar o trabalho manual e dotar a nação de centros de instrução técnica (BETHELL, 1992, p. 152).

Vasconcelos percebeu que o sistema educacional mexicano necessitava de atendimento amplo, do jardim de infância até a universidade, das escolas noturnas às rurais. Pode-se dizer que a universidade o interessou menos, pelo fato de afetar um número menor de pessoas. Suas ideias, segundo Bethell, utópicas de educação, pregavam um nacionalismo cultural que deveria incluir o maior número de pessoas no menor espaço de tempo. Dessa maneira, os livros e as bibliotecas se faziam imprescindíveis e os clássicos populares passaram a ser impressos em milhares de cópias, com o objetivo de constituir uma biblioteca básica em cada escola e em cada povoado. Para tal empreendimento, Obregón aumentou a verba do Ministério da Educação de 15 milhões de pesos, em 1921, para 35 milhões em 1923 (BETHELL, 1992).

Para Vasconcelos, a evolução de uma sociedade se baseava em estágios, sendo o mais avançado o da estética, no qual o México revolucionário não tardaria a entrar. As paredes de prédios públicos foram entregues a um turbulento grupo de jovens artistas e aos mais maduros, que retornavam da Europa.

Percebe-se, com isso, que José de Vasconcelos pretendia criar uma arte genuinamente mexicana, o que também foi tratado por Carlos Monsivais, para quem a Revolução Mexicana marcou, ao mesmo tempo, a perda das fontes de sustentação cultural que existiram até aquele momento, provenientes da Europa, e o surgimento, no interior da elite, do interesse por descobrir a essência do país (MONSIVAIS, 1988). Essa transformação chegou a

seu ápice com a tentativa de regenerar ou até mesmo salvar o México por meio da cultura. Vasconcelos via a educação como a maneira de construir os vínculos nacionais, acreditando, inclusive, que a arte era a única salvação para o México.

Em meio a isso, o Departamento de Belas Artes foi o encarregado de estimular o entusiasmo pela pintura, música e canção. A Escola de Muralistas Mexicanos surgiu a partir dessa campanha. Ofereceu-se aos pintores os materiais necessários para desenvolverem seu trabalho, muros de edifícios públicos para pintar e temas relacionados com o nacionalismo cultural para ilustrarem. Isso tudo com uma exigência provocativa: a de que as pinturas fossem feitas rapidamente e que ocupassem o maior espaço possível.

Os três maiores pintores dessa arte monumental e didática, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco, declararam, a partir daquele momento, seu entusiasmo para com a arte popular do México e sua aversão à chamada arte de estúdio, restrita a círculos intelectuais e, portanto, distante do povo:

El arte popular de México es la más importante y la más rica de las manifestaciones espirituales y su tradición original es la mejor de todas las tradiciones... Repudiamos el llamado arte de estudio y todas las formas artísticas de círculos ultraintelectuales por sus elementos aristocráticos y ensalzamos las manifestaciones del arte monumental como una amenidad popular. Declaramos que toda forma de expresión estética extranjera o contraria al sentimiento popular es burguesa y tiene que ser eliminada, puesto que contribuye a la corrupción del buen gusto de nuestra raza, que ya está casi completamente corrupta en las ciudades (BETHELL, 2002).

Rivera declarou que ambicionava refletir a expressão essencial e autêntica da terra mexicana, buscando construir um espelho da vida social da maneira que a via (note-se a ideia de construção da imagem), para que as massas, por meio das situações presentes, avistassem as possibilidades de futuro.

2.3 AS CONFLITUOSAS SUCESSÕES PRESIDENCIAIS: O PODER DE CALLES

A corrida pelo poder continuou no país, num cenário mais parecido com a permanência da revolução do que com a uma ruptura desta. A crise de sucessão na presidência acabou com o resto de liberalismo político existente no México. O golpe dado por Obregón garantiu a ascensão ao poder de seu escolhido, Calles, marcando a saída de

Vasconcelos do Ministério da Educação, cuja partida significou o final da breve etapa em que os intelectuais e artistas foram colocados a serviço do Estado.

A partir desse momento implantaram-se dois pontos de vista opostos no mundo cultural mexicano: por um lado o representado pelo grupo que apoiava o regime, e que postulava uma cultura dotada de certo conteúdo social; e por outro, o do setor que rejeitava a cooperação com o regime, postura que levava ao isolamento e ao exílio. Como prova disto, o próprio presidente Calles estabeleceu uma distinção entre os “intelectuais de boa fé” e os outros (BETHELL, 1992, p. 153). No entanto, pode-se dizer que Calles, apesar de sua reputação radical e de conexões socialistas, estabeleceu um governo marcado pela busca do desenvolvimento econômico de corte capitalista e nacionalista, seguindo os ditames criados por Obregón.

O presidente Calles, que havia alcançado tal lugar devido ao poder de Obregón, nunca se mostrou forte o suficiente para livrar-se dessa situação de submissão. Obregón era o chefe real e controlava o sistema político sem precisar ocupar cargos dentro desse mesmo sistema. Seu poder era tão concreto que Calles, contrariando toda a tradição revolucionária e até mesmo podendo provocar uma rebelião, aceitou as reformas constitucionais que, em julho de 1928, possibilitaram a reeleição de Obregón. O retorno deste ao governo não se concretizou porque foi assassinado um dia após ter sido reeleito.

O cenário de violência reinante no México – morte por fuzilamento dos dois generais e candidatos às eleições de 1928, Francisco Serrano e Arnulfo Gomez, e o assassinato de Obregón - além das crises decorrentes do processo sucessório foram “os motivos que levaram Calles a criar o Partido Nacional Revolucionário, no intuito de estabelecer um mecanismo político de sucessão estável e controlável. Mas ainda assim, o novo partido não deu conta das disputas entre as facções políticas e Calles permaneceu como uma espécie de árbitro político.” (BARBOSA, 2004, p. 180).

A violência política endêmica não se restringiu às rebeliões ocorridas no seio da família revolucionária⁴. Ela se manifestava no cotidiano, atingindo diferentes indivíduos, etnias e classes sociais⁵ (BARBOSA, 2004, p. 182). Os atentados a Álvaro Obregón realizados por grupos católicos, os quais resultaram no seu assassinato; o atentado ao presidente Pascual Ortiz Rubio e o assassinato do líder comunista cubano Julio Antonio Mella, pelos quais Tina foi acusada; e do comunista russo León Trotsky demonstram bem a extensão da violência política nesse período. Com a saída de Calles do poder e a morte de Obregón, o México ficou sob o governo provisório de Emilio Portes Gil, seguidor de Obregón e Calles, que governou entre os anos de 1928-1929 até a realização de nova eleição.

A eleição de 1929 ultrapassou a mera formalidade, uma vez que o desaparecimento de Obregón do cenário político animou aqueles que eram contrários a reeleição e os que não possuíam postos em ministérios. Concorrendo com um candidato oficial pouco convincente, Pascual Ortiz Rubio, ressurgiu a prestigiosa figura de Vasconcelos. Todavia, em eleições marcadas novamente por fraudes, o desconhecido Ortiz Rubio saiu vitorioso.

Mais uma vez a continuidade caracterizou a política mexicana. Calles, depois de ter sido presidente sob as ordens de Obregón, soube perfeitamente como manter seu poder sem necessitar do cargo presidencial. Controlando todos os ministérios, recebeu a denominação de *jefe máximo*, num período conhecido como Maximato.

Rubio, apesar do breve mandato realizou alguns atos importantes como a ratificação da liberdade de culto, a ampliação da rede de telefonia, além da criação de leis a favor da cidadania. Todavia, a dinâmica do Maximato tornou insustentável sua presidência, fazendo com que ele, ao final de dois anos de governo, apresentasse sua renúncia, entregando o cargo a Abelardo Rodríguez, o qual governou o país até 1934, ano em que Lázaro Cárdenas foi eleito novo presidente do México.

O reinado do *jefe máximo* chegou ao fim com a ascensão de Cárdenas ao poder. Como afirma Bethell, Calles era um gigante com pés de barro cuja queda ocorreu de repente, sem maior violência, para surpresa geral, dois anos depois da eleição de Lázaro Cárdenas para a presidência (BETHELL, 1992, p. 160).

2.4 O FIM DO MAXIMATO

No momento de sua posse, poucos acreditavam que Cárdenas conseguiria livrar-se da influência de Calles. Todavia, utilizando-se do poder que lhe dava o cargo de presidente, apoiou-se no exército, no próprio sentimento anticallista de muitos membros da elite governante e do público em geral para retirar Calles do cenário político, dando um verdadeiro adeus ao Maximato.

Em muitos a capacidade intelectual do novo presidente foi menosprezada. Tal fato assegurou-lhe um destino similar a de Ortiz Rubio, como afirma Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer em sua obra *A La Sombra de la Revolución Mexicana*. Como afirma Hans W. Tobler, alguns autores acreditam que o início do governo Cárdenas ocorreu no

momento em que ele renunciou seu primeiro gabinete, formado por muitos elementos do grupo callista, indicando um novo, mais próximo do seu grupo político (apud BARBOSA, 2004, p. 178).

Fato é que, depois de Cárdenas, a agricultura mexicana nunca mais foi a mesma, visto que a grande propriedade herdada da colônia foi tocada em seu centro. Cerca de 20 milhões de hectares foram entregues aos camponeses mexicanos. A destruição de grandes propriedades teve um efeito econômico negativo de imediato, pois boa parte da produção deixou de ser voltada para o mercado, tanto externo quanto interno, sendo destinada ao autoconsumo, à subsistência.

A preocupação de seu governo, como a de seus predecessores, centrou-se no desenvolvimento econômico do país. De acordo com os acontecimentos políticos e econômicos mundiais, Cárdenas chegou a considerar que estava em posição de optar entre as alternativas econômicas existentes: imitar a estratégia capitalista seguido pelas sociedades industrializadas ou tentar um caminho diferente, que combinasse o crescimento da produção com uma comunidade mais integrada e justa.

A utopia propriamente cardenista, como afirmam Camín e Meyer (2002), consistia em tratar de ir além do keynesianismo ou do fascismo, sem desembocar no modelo soviético.

A industrialização, como sinônimo de modernização, foi um dos objetivos perseguidos por praticamente todos os governos mexicanos, antes e depois do porfiriato. O cardenismo, entretanto, tentou transformar essa busca, visando uma industrialização consciente, pois poderia aproveitar a experiência derivada da industrialização de outros países capitalistas avançados para não repetir seus erros nem pagar seu enorme custo social. Sendo assim, buscou-se construir um México baseado em pequenas comunidades industriais, nas quais a indústria estaria a serviço das necessidades de uma sociedade agrária, e não o contrário. O cardenismo visualizava um México predominantemente agrícola, rural e cooperativo. Mesmo assim, a industrialização mexicana acabou se baseando na substituição de importações, não ficando à mercê da agricultura.

2.5 O MITO REVOLUCIONÁRIO

Uma novidade do pós revolução foi a aparição das massas na vida pública, o que propiciou a origem de fenômenos sociais inéditos, como a ascensão do cooperativismo, a formação de uma classe média e a gestação de um nacionalismo que exaltou a fusão entre o Estado e o mito revolucionário.

A representação de um México bolchevique tornou-se um dos recursos ideológicos, permitindo enquadrar as massas como base de apoio desse novo Estado. Nessa perspectiva, a retórica bolchevique facilitou a instauração de uma relação clientelar durável entre o Estado e a maioria, dando estabilidade ao primeiro e possibilidades de ascensão econômica e social a segunda, provocando também o mal entendido de que, no México, produziu-se uma transformação radical.

Segundo Beatriz U. Horcasitas, um sem número de contra sentidos e equívocos marca esse período da história mexicana, a qual muitas vezes é vista como um espelho da revolução russa. Para Horcasitas, “alheios a situação que reinava no México, os ideólogos soviéticos trataram de buscar semelhanças entre as duas primeiras revoluções do século XX, e a partir de 1921 enviaram agentes para difundir a organização comunista no meio sindical mexicano.” (HORCASITAS, 2005, p. 266).

A imagem representada no exterior reforçou o mito de que no México desenvolveu-se uma revolução proletária em paralelo à soviética. A exaltação nacionalista feita visual e discursivamente pelos artistas mexicanos criou, ao menos teoricamente, uma sensação de transformação social, participação popular, e até mesmo, de heroísmo do povo mexicano.

Essa visão fantasiada da revolução e de suas conseqüentes transformações explica parte da fascinação que rodeia esse acontecimento até os dias de hoje. Tenta-se, por exemplo, explicar o encantamento dos intelectuais norte americanos com a Revolução Mexicana a partir de uma dupla perspectiva. Por uma parte, assinala Gonzalez Mello, a invenção de um México comunitário onde se concretizava a esperada utopia social era compatível com a busca norte americana de valores essenciais.

Visto dessa perspectiva, os muralistas representavam virtudes cívicas e princípios de uma ética pública. Por outra parte, segundo a interpretação de Mauricio Tenorio, o entusiasmo pela revolução política e estética que se pensava ocorrer no México pode ser

atribuído à busca pela esquerda norte-americana de elementos para alimentar o desenvolvimento do populismo e do socialismo marxista dentro dos EUA (HORCASITAS).

Esse cenário marcou também um grupo de mulheres que por muitas vezes transcenderam sua época, como é o caso de Tina Modotti e Nahui Olin¹, as quais eram parte ativa do conjunto intelectual e político pós-revolucionário no México e quebraram, na maioria das vezes, as proibições sociais e morais estabelecidas.

A incompreensão ou até mesmo a não aceitação de alguns artistas desse período são comprováveis pelo fato de muitos somente terem conquistado reconhecimento e admiração após sua morte. Pode-se dizer que a tradicional sociedade mexicana não estava pronta para mulheres como estas, que faziam parte de uma vanguarda num momento marcado por forte conservadorismo.

Adquirido esse reconhecimento, várias bandeiras foram distribuídas entre elas, como a feminista, comunista e nacionalista, dentre outras. Isso explica o fato de que, revendo a história mexicana, muitos personagens saem de um passado de esquecimento e anonimato para um presente de protagonismo.

¹ Nahui Olin, cujo nome verdadeiro era Carmen Mondragón, nasceu na Cidade do México no ano de 1893 e morreu em 1978. Pintora e escritora, recebeu esse nome de Gerardo Murillo, também conhecido por Dr. Atl, com quem se casou. É famosa por suas pinturas de cenas típicas da cultura mexicana, como festas, retratos de pessoas e gatos, seus animais favoritos por terem a forma dos olhos semelhante aos seus. Olin fazia parte de um grupo de artistas que continha mulheres de destaque, como a pintora Frida Kahlo e a fotógrafa Tina Modotti; além dos “três grandes”, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco, dentre outros.

CAPÍTULO 3

3 QUEM FOI TINA MODOTTI?

Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini – Tina Modotti - nasceu em 17 de agosto de 1896 em Udine (Itália), filha de um casal operário de tradição socialista. Em 1898, vítima da crise econômica da Europa, a família mudou para a Áustria. Frustrados, retornaram em 1905, pois as condições eram as mesmas que levaram a família a emigrar.

O primeiro contato de Tina com a fotografia foi na infância, na qual um dos poucos divertimentos eram as visitas ao estúdio fotográfico de Pietro Modotti, seu tio. Diversão que durou pouco tempo, pois a necessidade de ganhar dinheiro obrigou Tina a trabalhar em uma fábrica de seda.

Como muitos emigrantes europeus, Giuseppe Modotti, seu pai, partiu para os Estados Unidos da América, com o plano de ganhar dinheiro suficiente para buscar a mulher e os filhos. Em meados de 1910, época do maior êxodo migratório de italianos para os EUA, Giuseppe Modotti chamou Tina para se juntar a ele e a irmã mais velha. Nesse período, cerca de 750.000 italianos migraram para lá, aproximadamente 3% de toda a população da Itália. Os departamentos de imigração eram encontrados na maior parte das principais cidades italianas, havendo sempre inúmeros cartazes oferecendo oportunidades tentadoras de trabalho em terras distantes.

Em 1913, ela chegou aos Estados Unidos da América. Em São Francisco, trabalhou com sua irmã como costureira em um armazém de confecções, servindo também como modelo para as criações da fábrica. Delineava-se, de alguma maneira, sua carreira artística.

Nos EUA, Tina deparou-se com uma sociedade bem diferente, a qual estimulou seu interesse pela arte, primeiramente pelo teatro, depois pelo cinema e, finalmente, pela fotografia. Nas suas horas livres, frequentou exposições de arte, manifestações teatrais, chegando a atuar em teatros italianos. Em uma exposição ocorreu seu primeiro contato com as obras de Edward Weston, naquele momento um dos fotógrafos mais importantes dos EUA, com quem, mais tarde, envolveu-se, tanto profissional quanto amorosamente.

Tina teve uma curta experiência em Hollywood, participando como atriz nos filmes mudos: *The Tiger's Coat* (1920), *Riding with Death* (1921) e *I Can Explain* (1922). Foi fotografada por Jane Reece e Edward Weston, o qual tornou-se figura fundamental em sua vida. Sua passagem como atriz não é a que mais interessa a esta pesquisa, mas vale mencionar que conseguiu vários elogios sobre sua desenvoltura no palco.

Conheceu, também, o pintor e poeta canadense Roubaix de l'Abrie Richey, Robo para os íntimos, com quem passou a viver. Fotografias da época retratavam os dois, em uma delas *Tina e Robo trabalhando no estúdio*, de 1921, publicada pela revista *California Southland*, ela aparece costurando de um lado, de joelhos, e ele sentado, do outro lado, pintando².

Já nessa época, o círculo de amigos de Tina e Robo era composto por uma comunidade de exilados mexicanos, como os artistas Enrique de la Peña e Rafael Vera de Córdoba. Além deles, ainda conviviam com poetas e críticos de filmes. Os dois estavam abertos as novas idéias que surgiam, Tina lia autores como Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud.

Por volta de 1920, Tina estreitou seu contato com Edward Weston, o qual a ajudou a se envolver com grupos de artistas de Los Angeles. Aos 34 anos de idade, Weston tinha uma vida familiar em constante turbulência, devido ao seu crescente círculo de amigos vanguardistas e sua inclinação a relacionamentos extraconjugais com as mulheres do grupo.

A intensificação do contato entre Tina e Weston colaborou para transformar seu casamento com Robo em algo platônico. Ilustrações de Robo desse período representam mulheres - muitas vezes com um semblante muito parecido com o de Tina - poderosas desdenhando homens; em uma delas a mulher olha de cima, criando uma sensação de superioridade, para um sátiro que lhe oferece seu coração, este possui chifres, talvez numa alusão de que ela já o estivesse traindo.

Tina foi, durante algum tempo, a modelo predileta de Weston, com quem fez vários nus, os quais demonstram uma intensa sensualidade, diferente de outros seus nus, totalmente impessoais e assexuados. Essas fotografias fizeram com que ela fosse vista, muitas vezes, como promíscua. Entretanto, como disse Germán List Arzubide na edição especial sobre Tina Modotti, da revista mexicana *Alquimia* (1998), Modotti não era nem bonita nem promíscua, apenas fazia parte de uma vanguarda em uma época marcada por um forte tradicionalismo.

O desejo entre fotógrafo e modelo e o sentimento envolvido geraram fotografias diferentes das demais. Era um verdadeiro trabalho conjunto do artista e da modelo, a qual não era somente um sujeito passivo, um objeto a ser capturado. Nesse momento, Robo começa a se interessar pelo México, para onde acaba indo sozinho, mas com a promessa de

² Algumas das fotografias mencionadas serão analisadas no capítulo seguinte, as demais se encontram em anexo.

que em pouco tempo Tina e Weston se juntariam a ele. O primeiro contato de Robo com a cultura mexicana deixou-o extasiado.

Em 1923, Tina foi para o México com Edward Weston, que abandonara seu casamento. Sua ida ao México coincidiu com a morte de Robo, vitimado pela varíola. A beleza de Tina, retratada nas imagens de Weston, foi apresentada ao público mexicano, fazendo sucesso na Cidade do México antes mesmo de sua chegada, em exposições organizadas por Robo. Ela participou, desde o início, de exposições; vendeu fotografias de Weston, viu fotografias suas sendo apreciadas, assim como desenhos de Robo.

Vivendo esse momento de efervescência cultural mexicana, novo choque aconteceu, a morte repentina de seu pai em São Francisco. Retornou às pressas para os EUA, mas em pouco tempo regressou ao México, passando a viver com Weston, com quem estabeleceu um acordo profissional e um tipo de “casamento experimental”. Ali começou de fato sua vida de fotógrafa.

Os trabalhos de Modotti e de Weston, na década de 1920, marcaram o início de uma estética modernista fotográfica que deixou uma marca indelével na história da fotografia no México. Cada um contribuiu para essa história individualmente: Modotti é conhecida por belas naturezas-mortas, que mais tarde deram lugar a imagens de trabalhadores mexicanos e poéticos ícones revolucionários.

Era o início de um período extraordinário de criatividade artística que se tornou conhecido como o Renascimento Mexicano, o qual foi moldado pela participação de dezenas de artistas, mexicanos e estrangeiros, estabelecendo um ambiente extremamente hospitaleiro e inovador para a arte. O México pós-revolução tinha como marca um sensível crescimento econômico, retratado nas lojas super-lotadas de mercadorias e compradores, Tina e Weston, inseridos nesse meio, viam uma crescente possibilidade de ascensão, devido à existência de uma classe alta envaidecida pela possibilidade de tirar fotos com o novo fotógrafo americano e sua assistente italiana.

A estréia dos dois na Cidade do México aconteceu em uma exposição realizada em uma sala da Galeria Aztec Land. Entre as pessoas presentes estavam algumas de importância no mundo artístico, como o casal conhecido como *Dr. Atl e Nahui Olin*, que na verdade se tratava de Gerardo Murillo e Carmen Mondragón; ele um pintor conhecido como o padrinho do movimento da arte folclórica, e ela uma pintora e escritora talentosa que participava do movimento feminista mexicano e posou para um dos murais de Diego Rivera.

A participação de Tina nessa primeira exposição restringiu-se à posição de assistente, função que se dispôs a cumprir segundo seu acordo com Weston. Data desse

período o que é considerado o seu primeiro trabalho sério, a fotografia de uma marionete trajando roupas típicas mexicanas, escuras, que acabam se confundindo com sua própria sombra, usa bigode, além da presença inconfundível do sombreiro.

Essa riqueza artística mexicana foi acompanhada de forte instabilidade política, marcada pela posse do novo presidente, Plutarco Elias Calles, e o estrondo de canhões, simbolizando a ameaça de uma revolução. O México se dividia, enquanto congressistas dissidentes e oficiais militares apoiavam Adolfo de la Huerta, progressistas apoiavam o governo, contra os rebeldes.

Em meio a notícias de que os partidários de Huerta estavam executando líderes camponeses e comunistas, os amigos de Tina do sindicato dos pintores tentaram organizar um fundo para compra de armas, numa tentativa mal sucedida de formar um esquadrão de voluntários. Esse acontecimento afetou a todos de alguma maneira, visto que houve o corte das comunicações, o isolamento da capital, fechamento de lojas e abandono do país pelos mexicanos e estrangeiros ricos.

Turbulências à parte, foi em festas que Tina teve o primeiro contato com os membros fundadores do Partido Comunista Americano, os Wolfe³, que foram para o México com a missão de unificar o Partido Comunista Mexicano, bastante fracionado até então. A maioria dos frequentadores da casa dos Wolfe estava envolvida com uma nova publicação chamada *El Machete*, jornal que tinha impresso, no alto de sua primeira página, um punho segurando um facão vermelho, além de inúmeras xilogravuras nas cores vermelha, branca e preta. Seus artistas/editores, para não serem reconhecidos, faziam o jornal em segredo e o distribuía em pontos estratégicos durante a madrugada.

A vida social movimentada não os desviou do trabalho fotográfico, tendo acontecido nessa época a publicação da primeira fotografia de Tina, que retratava um mosteiro jesuíta abandonado, do século XVII. Aí já se percebe sua preocupação com a profundidade e dimensão da obra. Tina começou a demonstrar diferenças em relação às fotos de Weston no que diz respeito à construção das imagens. Utilizando a mesma câmera que ele, uma Graflex 3 1/4 x 4 1/4, preocupava-se com as formas, mas num contexto social. Retratando um circo russo localizado próximo de sua residência, ela enquadrava, além do circo, as pessoas que o frequentavam, enquanto Weston preocupava-se nitidamente com puras abstrações.

³ Bertram e Ella Wolfe residiam anteriormente em Nova York, onde fundaram o Partido Comunista Americano. Os dois lecionavam nos EUA quando foram enviados, pelo Partido, para o México com a missão de organizar e unificar o Partido Comunista desse país.

Em 1924, logo após a realização da segunda mostra no Aztec Land, Tina Modotti expôs várias de suas fotografias ao lado das de Weston no Palácio de La Minería, em uma mostra competitiva de arte patrocinada pelo governo mexicano. Após essa exposição, Weston retornou aos Estados Unidos, deixando o estúdio aos seus cuidados. Ele acreditava que seu tempo no México tinha chegado ao fim, assim como seu relacionamento.

Nesse período, as fotos de Tina ainda retratavam escadas, arcos, flores e pessoas, dentre outros, não havendo nenhuma referência à questão social, o que ocorreu em pouco tempo, com sua filiação ao Partido Comunista Mexicano. Vale ressaltar sua preferência por trabalhos em lugares fechados, chegando até mesmo a retratar o interior de sua casa, isso devido a limitações do equipamento que utilizava, uma Korona, que não tinha muita mobilidade e precisava do tripé.

Em 1925, a fotógrafa passou por uma crise que envolvia a devoção à arte e a necessidade de ganhar dinheiro, aliado a seu maior contato com pessoas cujas preocupações também eram os problemas da vida, mas num nível político. Tina denominou essas dificuldades de ‘tragicomédias’, a dicotomia entre a arte e a vida. (HOOKS, 1997). Essa relação, somada a sua forte posição antifascista, pode ser considerada um primeiro passo para sua adesão ao movimento comunista, em uma época marcada pela propagação de suas organizações e pelo estabelecimento de relações democráticas com a União Soviética. Nesse mesmo ano, o *El Machete* tornou-se o órgão oficial do Partido Comunista Mexicano.

Tina realizou sua segunda exposição, ainda marcada por fotos sem cunho social. Os jornais locais diziam que não havia como eleger a mais bonita, que as flores eram surpreendentemente reais, que na composição dos retratos não havia “aquelas poses ridículas manipuladas por fotógrafos vulgares.” (HOOKS, 1997, p. 128).

Neste momento também expôs várias fotografias da expedição feita com Weston para ilustrar o livro de Anita Brenner, dentre elas *Fios telegráficos* e *Cana-de-açúcar*, ambas de 1925. Tais fotos representam os extremos da modernidade e da tradição, do urbano e do rural. Alguns desses trabalhos foram publicados em livros e jornais da época, sendo reproduzidos muitas vezes sem texto algum, fazendo de Tina uma das primeiras fotógrafas do México a ver suas fotografias como obras de arte, e não como ilustrações. Nesse período, seu trabalho já era tão apreciado quanto o de Weston, com quem rompeu seu relacionamento amoroso.

Em 1926, manuseando sua nova câmera, uma Graflex, com maior mobilidade, Tina registrou o trabalho dos muralistas mexicanos. Suas primeiras fotos de arte foram publicadas no exemplar de fevereiro/março da *Mexican Folkways*, seguidas de um

artigo de autoria de Diego Rivera sobre a fotografia de Tina e Weston, dizendo a este que Tina Modotti, sua aluna, “fez maravilhas em termos de sensibilidade em um plano talvez mais abstrato, mais aéreo, e até mesmo mais intelectual, como é natural a um temperamento mexicano. Para ele, seu trabalho floresceu perfeitamente no México harmonizando-se exatamente com as paixões mexicanas (HOOKS, 1997, p. 135).

A ligação de Tina com os muralistas não se limitava a Diego Rivera, incluindo seu ajudante Xavier Guerreiro, com quem se envolveria mais tarde, e Siqueiros. Os muralistas ajudaram Tina a organizar uma exposição com Weston, a qual marcaria o retorno deste para o México. O sucesso de crítica e o desastre econômico caracterizou o regresso da parceria. Concretizou-se a ideia de Tina de trabalhar a fotografia de uma forma diferente. Numa primeira referência ao cotidiano mexicano, unindo suas duas paixões, a arte e mais recentemente a política, retrata uma manifestação popular, intitulada *Parada dos Trabalhadores*, imagem que também foi publicada na *Mexican Folkways*.

Com um tema político, diferente do que retratara até então, dera um enfoque todo especial aos elementos constitutivos da fotografia, o senso de movimento, sua coesão, a dimensão do espaço, a própria alusão à temperatura, o sol nos chapéus, a iluminação, o calor mexicano, tanto o calor do ambiente quanto o próprio calor do movimento, a excitação. Essa foto também foi tirada com sua Graflex portátil, que lhe dava possibilidade de trabalhar em lugares abertos. Iniciou-se assim sua liberdade, visto que não ficou, a partir desse momento, restrita a lugares fechados, apesar de seu gosto por esses ambientes. Ainda em 1926 Tina participou de uma exposição, juntamente com Rivera e Weston, dentre outros, na Galeria de *Arte Moderno*. Notícias da exposição reproduziram suas fotos e elegeram a obra *Mãe índia amamentando seu bebê* como o grande sucesso desta.

Em 1927, a artista tornou-se a única mulher no cargo de editora-colaboradora da *Mexican Folkways*. Além disso, também foi a primeira fotógrafa da revista, continuando a desenvolver seu trabalho de criação artística, registrando imagens das obras dos pintores e tirando instantâneos de pessoas.

Esse ano também marcou o início de seu relacionamento com Xavier Guerrero, cujos ideais acabariam por modificar seu posicionamento no que diz respeito à arte e a política, envolvendo-a cada vez mais com ações revolucionárias. O referido período da vida de Tina foi nomeado de “radicalismo místico” por Anita Brenner, em alusão ao engajamento político e artístico da fotógrafa. Guerrero é considerado o responsável por lhe abrir os olhos, por ajudá-la nos momentos em que suas antigas crenças começavam a se desfazer.

Sua participação em questões políticas ficou, gradativamente, mais clara. Foi também em 1927 que Tina colaborou com o Comitê para a Retirada da Nicarágua, logo depois da ocupação americana naquele país. Seu apartamento, já no edifício Zamora, tornou-se uma espécie de salão radical de líderes comunistas locais e exilados latino-americanos. Nessa época conheceu Julio Antonio Mella, refugiado da ditadura cubana de Gerardo Machado que logo se tornou um dos líderes do comunismo mexicano. Ela conheceu, ainda, Vittorio Vidali, que a acompanhou na sua deportação do México.

Com tantos contatos e influências, ela entrou definitivamente na militância política, tornando-se membro com carteira do Partido Comunista Mexicano. Sua nova visão sobre fotografia começou a se formar. Embora antes acreditasse ser impossível expressar preocupações sociais por meio de fotos, sua nova experiência comprovou-lhe o contrário: “Pondo sua arte a serviço da política revolucionária, ela usou sua câmera para retratar a injustiça social” (HOOKS, 1997, p. 157). Tina retratou pessoas pobres, camponeses com seus sombreiros, comícios políticos, símbolos comunistas, em suma, congelou a imagem da concentração de renda e da desigualdade social.

Uma de suas obras mais conhecidas, *Espiga de milho, foice e cartucheira*, de 1927, a qual apareceu na edição do outono de 1927 da *Mexican Folkways*, representa ao mesmo tempo o comunismo, concretizada na imagem da foice; a revolução, por meio da cartucheira; e a reforma agrária, pela presença do milho. Seguindo essa mesma linha, retratou outros símbolos, também ligados à luta política e social. Tina ainda estreitou seus contatos com Mella, que sugeriu a ela o registro de uma série de fotografias de contrastes, num estilo de fotojornalismo, as quais aproximaram os dois e, ao mesmo tempo, aumentaram sua colaboração para o *El Machete*, durante o ano de 1928.

Para concretizar o que seria provavelmente sua primeira fotografia de rua, visitou uma favela na vizinhança de Colônia de la Bolsa, com o objetivo de registrar a pobreza do ambiente. Essas fotografias foram publicadas, no jornal, com o título de *Os contrastes do regime*. Fotos de diversos lugares, que serviram para representar a desigualdade inerente ao período, a forma de governo, o elitismo, etc. Enquanto o jornal as denominava de “contrastos do regime”, Tina referia-se a elas como fotos de “propaganda”, nas quais a dicotomia era uma das características principais. Apesar da mensagem política dessas fotos ser forte e de fácil percepção, elas eram obscurecidas pelas legendas densas e por esse mecanismo de contraste. Pode-se dizer, com isso, que as imagens subsequentes, que retratam forte miséria, causaram mais impacto do que as anteriores.

Mesmo estando mais próxima a Mella, Tina relutava em se comprometer profundamente, devido a sua lealdade para com Guerrero, o qual apesar de não estar mais no México, correspondia-se regularmente com Tina. Nesse momento a fotógrafa passou novamente por uma séria dificuldade financeira. Seu trabalho, contudo, atingiu um nível muito elevado, o que é verificável por meio de sua fotografia *Máquina de escrever de Mella*, datada de 1928. Para Mella, sua máquina de escrever era uma arma simbólica na luta pela libertação. Ele acreditava que essa imagem era a síntese da fotografia e da política de Tina, dizendo que ela socializou o teclado da máquina com sua arte.

O engajamento político de Tina era tão grande que ela passou a ser vista como o contato no México para a Internacional Comunista. Seu apartamento transformou-se em uma espécie de ponto de encontro dos camaradas e depois de ponto de reunião de cúpula do Partido. Em meio a tantos encontros e discussões políticas, conheceu uma jovem pintora de má reputação por sua precocidade e desprezo pelas convenções, Frida Kahlo, com apenas 23 anos.

Tina aproximou Frida do homem que mudou radicalmente a vida da jovem, Diego Rivera. A amizade entre elas seria eternizada por Rivera em um de seus murais, intitulado *No arsenal*, em que se encontram lado a lado, usando símbolos comunistas, um broche com o martelo e a foice.

Nessa época ocorreu o fim do relacionamento de Tina e Guerrero, para quem escreveu dizendo que amava outro homem, mas que esse novo amor não faria com que ela se dedicasse menos à causa. A partir dessa revelação, Tina e Mella passaram a viver juntos. No entanto o relacionamento dos dois entrou em crise devido à ideia que Mella tinha de derrubar a ditadura cubana.

Ele viajou para Veracruz a fim de tentar organizar uma expedição para Cuba, mas não teve sucesso. Tina temia essa decisão, pois tinha consciência dos perigos que ele passaria, além da possibilidade de que não saísse vivo de tal encargo. Antes de partir para Veracruz, Mella fez Tina prometer que não comunicaria nada ao Partido. Mesmo assim, a aventura fracassou, pois o plano foi denunciado por um informante ao ditador Machado. Quando os líderes comunistas mexicanos descobriram o que Mella estava planejando, ameaçaram expulsá-lo do Partido.

Suspeitava-se, nesse momento, que Mella apoiava Trotsky. Um dos líderes comunistas, Rafael Carrillo, declarou a simpatia de Mella. Por volta do ano de 1929 Mella já tinha inúmeros inimigos, o ditador cubano Gerardo Machado, inclusive, encontrava-se

bastante perturbado com a informação sobre os planos de Mella, mandando procurar agentes especiais na cidade do México para assassiná-lo.

Retornando de uma reunião na sede do Red Aid, Julio Antonio Mella foi baleado a poucos metros do edifício Zamora, onde morava com Tina. Morreu em seus braços. Uma mudança radical aconteceu em sua vida, foi acusada de envolvimento no assassinato de Mella, o que afetou seu trabalho e sua produção artística. Enquanto um cortejo de milhares de pessoas acompanhava o caixão de Mella, Tina foi levada para o gabinete do promotor da república para interrogatório, que foi repetido outras vezes, não tendo como objetivo encontrar o assassino de Mella, tratando-se, na verdade, de perseguição a um membro do Partido Comunista Mexicano.

Voltando para casa, Tina percebeu que não era só a imprensa que a cercava, a polícia passou a vigiá-la vinte e quatro horas por dia.

As manchetes dos grandes jornais mexicanos durante o fim de semana mostravam a tendência da mídia sobre o assassinato de Julio A. Mella, insinuava a existência de um triângulo amoroso, um crime passionai ou político, as manchetes diziam que ela ocultava a verdade: _Tina Modotti recusa-se a declarar quem matou Julio Mella. Referiram-se a ela como _a italiana', como se isso a levasse a envolvimento escusos e ações sangrentas. Um perfil dela dizia: —Nas profundezas do seu mundo interior, ela ouvia vozes distorcidas de vinte séculos de tragédia e arte! (HOOKS, 1997, p. 187).

Sua moralidade foi questionada, havendo inúmeras referências à sua aparência física, tais como 'profundamente atraente 'ou com o suéter colado no seu corpo ágil'".

Evidente que o objetivo de tais ataques e os infundáveis interrogatórios era desacreditar o Partido Comunista Mexicano. Tina era o bode expiatório e, se fosse levada a julgamento, tentariam mostrar que os comunistas não só eram criminosos perigosos e sem moral, assim como sua doutrina era fundamentalmente não mexicana e transmitida por estrangeiros exóticos.

Todavia, alguns mexicanos poderosos fizeram contatos políticos, pois se ofenderam com o tratamento dado a ela. A esperança ressurgiu quando testemunhas declararam que tinham ouvido Mella dizer que a ditadura de Machado era responsável por sua morte. Tina acreditou, nesse momento que o assassino de Mella seria julgado com justiça e que o escândalo teria um fim se tornasse sua vida algo público. Com esse objetivo em mente contou com detalhes seus relacionamentos desde seu casamento com Robo.

A partir daí, uma avalanche de sensacionalismo surgiu. Histórias de cartas e telefonemas anônimos de misteriosos amantes apareceram nos jornais, assim como fotografias de Tina nua tiradas por Weston e de Mella tiradas por ela. Trechos constrangedores do diário de Mella foram publicados, ridicularizando seus sonhos de revolução em Cuba e glória pessoal para si mesmo, além de relatos de Tina sobre seus desejos e casos com outras mulheres, embora esses tenham ocorrido antes de conhecer Mella.

Após uma série de reconstituições e diversas testemunhas, Tina foi finalmente absolvida, o que não cessou os ataques da imprensa. O desenrolar desse acontecimento e a dificuldade para conseguir sua absolvição modificaram a percepção que Tina possuía de seu lugar e de seu papel no mundo. Abraçando a causa de Mella, jurando honrar sua memória, participou de conferências e assembleias, dizendo, em uma delas, que Julio Antonio Mella foi um daqueles cujos assassinos fazem a terra e os tiranos tremerem. Ao tomar essa decisão, Tina não abandonou totalmente a arte, sendo, inclusive, reconhecida internacionalmente em 1929. Sua maneira de fotografar mudou definitivamente: o movimento passou a interessá-la muito mais do que estudos imóveis.

Partindo numa excursão às planícies quentes de Oaxaca, fez uma série de fotografias instantâneas, em um sentido de improviso e não de amadorismo. Apesar do alto grau de sensibilidade das fotografias e de seu reconhecimento, tinha consciência de que suas fotos atuais não possuíam a qualidade habitual.

Mergulhando no trabalho político, ingressou no comitê editorial da nova revista *Red Aid, Mella*, e participou das excursões dominicais da organização fora da Cidade do México. A vida de Tina girava em torno da memória de Mella e de seu compromisso com a revolução. Em uma carta a Weston, Tina reconheceu que esse envolvimento com os ideais revolucionários tinham comprometido o padrão de seu trabalho, dizendo que lhe faltava o lazer e a paz necessários para trabalhar, dando a entender, pela primeira vez, intenções de abandonar a fotografia em favor da militância política.

Nesse mesmo período viveu a insegurança de saber que poderia ser deportada a qualquer momento, como estrangeira pernicioso. Assim mesmo, realizou uma exposição no final de 1929. Em um texto que escreveu sobre a fotografia deixou claro que seu idealismo político deslocara sua fotografia: o comprometimento à esfera social superou as preocupações formais para além das preocupações formais e para a esfera social.

A fotografia, pelo próprio facto de só se poder produzir no presente e com base no que objectivamente existe perante a câmara, impõe-se como o meio mais satisfatório para registar a vida objectiva em todas as suas manifestações; daí o seu valor

documental. E se a este se acrescentar a sensibilidade e a compreensão do problema e sobretudo uma clara orientação sobre a importância que deve assumir no campo do desenvolvimento histórico, creio que o resultado merece ocupar um lugar na revolução social, para a qual todos devemos contribuir.⁴

O convite para a exposição de Tina possuía uma inscrição no canto superior direito, a mesma que aparecia parcialmente na fotografia da máquina de escrever de Mella, cujo autor era ninguém menos do que Leon Trotsky, o qual já era o pária dos partidos comunistas mundiais.

Como indaga Hooks, que motivo poderia ter levado Tina a usar tal citação, a qual podia por em risco seu futuro no Partido. Terá sido ingenuidade, uma falta de conhecimento da luta interna doutrinal? Ou um ato de desafio, uma homenagem a Mella, para quem a inscrição parecia ter tido um significado especial, e as simpatias trotskistas dele? Terá Tina em algum momento compartilhado dessas simpatias? Seja qual for o caso, quando se reimprimiu o manifesto algumas semanas depois na *Mexican Folkways*, curiosamente a inscrição havia sido removida (HOOKS, 1997, p. 208).

Conhecendo a história de vida de Tina, parece mais sensato acreditar que ao utilizar tal inscrição estava homenageando Mella e desafiando quem quer que fosse, em lugar de levantar a hipótese de ter sido ingênua ou ignorante. A exposição foi bem vista pela imprensa mexicana, que a intitulou de “A primeira exposição fotográfica revolucionária no México!”. O objetivo de Tina, provavelmente, foi alcançado.

O fato de ser uma personagem pública de destaque e de ter contatos não comunistas tinham protegido Tina da prisão até então. Ela era um dos poucos membros do Partido que podiam trabalhar abertamente, já que um número cada vez maior deles era preso a cada dia. Apesar de seus —privilégios!, Tina estava convencida de que logo deixaria o México, e tinha quase certeza de para onde iria, a Alemanha.

Um incidente forneceu o pretexto necessário para que o governo mexicano pudesse atacar seus adversários, especialmente os comunistas: um atentado ao presidente eleito, Pascual Ortiz Rubio. Tina ficou treze dias presa, até ser solta e obrigada a sair do país em, no máximo, quarenta e oito horas. Temendo que a levassem para a Itália, os membros do Partido colocaram um representante, utilizando um pseudônimo, no mesmo cargueiro. Tratava-se de Vitório Vidali, antigo conhecido de Tina. Os dois desembarcaram na Holanda e de lá cruzaram a fronteira de trem, indo para Berlim.

⁴ Extraído do texto de Tina *Sobre a Fotografia*. Disponível em <<http://abrilemmaio.no.sapo.pt/Textos-TM-fot.htm>>. Acesso em: 3 fev. 2009.

Durante a longa viagem, Tina escreveu para Weston contando os últimos acontecimentos. Em uma dessas cartas, relacionou seu trabalho com sua atual situação: “Espero, Edward, que você dê uma boa gargalhada quando ouvir que fui acusada de participar do plano de matar Ortiz Rubio – Quem imaginaria isso, hein? Uma garota com aparência tão gentil, e que tirou fotografias tão belas de flores e bebês.” (HOOKS, 1997, p. 221).

Segundo a imprensa, ela ainda dizia que:

[...] todos os tipos de provas, documentos, armas e não sei mais o que, foram encontrados na minha casa: em outras palavras, tudo estava armado para eu atirar em Ortiz Rubio e, infelizmente, não calculei muito bem e outro sujeito atirou antes de mim [...]. Essa foi a história que o público mexicano engoliu com o café da manhã; então como podemos culpá-los por seus suspiros de alívio ao saber que a feroz e sangrenta Tina Modotti afinal deixou para sempre as terras mexicanas (HOOKS, 1997, p. 221).

Na Alemanha, sua atividade profissional complicou-se ainda mais. Sua valiosa Graflex tornou-se um peso morto, visto que os europeus usavam câmeras, papel e filmes de padrões completamente diferentes. Além disso, altos impostos eram cobrados para se abrir um pequeno negócio, o que dificultava seu projeto de montar um estúdio fotográfico.

Tina chegou a usar câmeras pequenas, reconhecendo algumas vantagens, como a facilidade de transporte e o fato de não chamar muito a atenção, todavia, afirmou que não estava certa se pretendia trabalhar na rua, visto que sua maneira de trabalhar e planejar devagar a composição de sua fotografia não era adequada para isso.

Politicamente, manteve uma atitude modesta no novo território, provavelmente para evitar ser detectada pela embaixada italiana. Quando seu visto não renovável, de seis meses, estava prestes a expirar, Vidali voltou para Berlim e levou-a consigo para Moscou. Lá ela reencontrou Guerrero, que ouviu em silêncio sua explicação, mas recusou-se a discutir o assunto, rejeitando a tentativa de Tina de reatar a amizade desgastada entre eles. Seu trabalho tornou-se uma espécie de obsessão, visto que, segundo Vidali, por acreditar que não dera tudo o que poderia ter dado ao movimento, ela lia tudo que lhe passava pelas mãos, tentando modificar sua mentalidade, formulando novas visões históricas, políticas e sociais.

Em Moscou, conheceu vários intelectuais, como o cineasta Sergei Eisenstein, o qual fora para o México para dirigir um filme intitulado *Que Viva Mexico!*, que foi influenciado pelas fotografias de Tina no livro de Anita Brenner. Antes de optar pela dedicação a Internacional Red Aid, lhe ofereceram o cargo de fotógrafa oficial do Partido

Comunista Soviético, que ela rejeitou, pois não queria ver seu trabalho reduzido a uma simples propaganda.

Na União Soviética, as produções artísticas e intelectuais deveriam se subordinar aos objetivos políticos e econômicos do regime. Dessa maneira, os artistas estavam sendo forçados a enaltecer a política de Stalin. As fotografias de Tina não se encaixavam aos conceitos stalinistas de arte ‘_revolucionária’, fazendo com que ela se sentisse sem estímulos artísticos, pois sua arte fotográfica não era apreciada. Estava disposta a sacrificar sua vida pela causa revolucionária, e de fato fez isso, mas não sacrificaria o padrão artístico de sua obra.

Durante o período em que viveu no México, Tina acreditou que sua fotografia podia se aliar a sua atividade política, à promoção do socialismo e ao combate ao fascismo, estando na Europa, com seu clima político diferenciado, concluiu que isso não era mais viável, devido ao fato de o fascismo ser uma força tangível e o socialismo uma realidade possível.

Essa postura foi mais tarde contestada por Vidali, segundo quem Tina havia errado ao enquadrar seus dilemas em termos absolutos, ou política ou fotografia. Em 1931, Tina decidiu pôr sua câmera de lado, pelo menos temporariamente. Afastada de sua paixão, envolveu-se completamente com seus ideais e começou um relacionamento conflituoso com Vidali.

Em 1933, após a vitória obtida por Hitler na Alemanha, Tina e Vidali foram recrutados para ir a Paris dirigir o centro de atividades antifascistas na Europa Ocidental. Em seguida foi enviada para a Espanha. Após a conquista de Franco, juntou-se aos refugiados que atravessavam os Pirineus até a França, onde aguardou sua partida para os Estados Unidos, sempre utilizando nomes falsos. Ao ter seu desembarque negado em Nova York, foi transferida para um navio que aportaria em Veracruz. Por ter sido deportada do México em meio a muita publicidade, temia ser reconhecida e ter sua identidade descoberta.

Chegando ao México, deparou com uma realidade bem diferente da qual vivera na década de 1920. Além das redes de *fast food* e máquinas de refrigerantes, encontrou um Partido Comunista que era apenas uma sombra do que fora no passado. Bandeiras nazistas ilustravam o cenário em vários pontos da cidade, broches com a suástica eram vendidos nos camelôs, músicas alemãs eram tocadas em bares. A Cidade do México tornou-se, gradativamente, um centro de espionagem de agentes soviéticos e nazistas, em função da proximidade da Segunda Guerra Mundial (HOOKS, 1997).

As velhas amizades de Tina eram-lhe agora impossíveis, por razões ideológicas e de segurança. Nesse período, o México assistia à ascensão de Lázaro Cárdenas ao poder, o qual havia sido um fiel subordinado de Calles, com quem, entretanto, não compartilhava as opiniões conservadoras sobre a política agrária, possuindo, portanto, uma relativa independência que acabou lhe ajudando a obter a candidatura oficial. Mesmo assim, poucos acreditavam que ele conseguiria se livrar da influência conservadora e asfixiante de Calles.

Esse foi o novo país encontrado por Tina, uma mistura de modernidade e tradição, de indústria e agricultura, de tentativas de desenvolvimento e seus vários obstáculos, de um Partido Comunista que era mais lembrança do que realidade. Tina não renovou sua filiação ao Partido Comunista, para evitar problemas legais com o governo mexicano. Passou a ser o elo entre os milhares de exilados espanhóis e o representante do Partido, Miguel Angel Velasco.

Conseguiu a anulação de sua deportação, recebendo uma carta do presidente Cárdenas dizendo que sua expulsão havia sido anulada e que ela receberia proteção total das autoridades mexicanas. Ainda percorreu o México de ponta a ponta em um velho *Chevrolet* de um fotógrafo chamado John Condax. Embora seu papel fosse o de conseguir acomodações, ser intérprete e fazer os contatos necessários, ela fez mais do que isso: deu ideias de onde e o que fotografar. Dizia que não tiraria mais fotografias, nunca mais. Isso aconteceu mais algumas vezes, sem, todavia, o mesmo peso que possuía anteriormente.

O ano de 1941 marcou uma deterioração da saúde mental e física de Tina, agravado pelo fato de Vidali ter sido preso pela polícia mexicana. A situação melhorou a medida que o ano de 1942 se aproximou. Até mesmo os fatos políticos pareciam mais promissores. Os EUA tinham entrado na guerra e o acordo entre alemães e soviéticos era coisa do passado. A saúde de Tina, contudo, continuo debilitada. Longe de sua arte e com sérias dificuldades políticas, Tina entrou em depressão, e, aos 46 anos morreu de um ataque cardíaco dentro de um táxi.

A imprensa mexicana levantou a possibilidade de envenenamento e até mesmo suicídio, todavia, os mais próximos de Tina acreditaram no ataque cardíaco. Seu irmão declarou inclusive que ela tinha uma grave doença cardíaca. A maioria dos presentes em seu funeral eram membros do Partido. Seu corpo foi enterrado com uma bandeira do Partido, do qual não fazia mais parte, e uma foto tirada por Weston, em sua lápide um poema feito por Pablo Neruda. Assim que a militante Tina fora sepultada, ressurgiu a fotógrafa Tina Modotti, com sua vivacidade, ideologia e arte tão marcantes.

A primeira retrospectiva de sua obra foi organizada por um comitê de artistas mexicanos e estrangeiros, inaugurada em 18 de março de 1942, na Galeria de Arte Moderno. Manuel Alvarez Bravo, que tanto se inspirou na obra de Tina, escreveu um brilhante tributo a sua fotografia no catálogo que acompanhou a mostra. A exposição apresentou cinquenta fotografias que amigos emprestaram para a ocasião, entre elas as que Tina tirou durante sua visita a Tepotzotlán, em 1924; a *Flor de Manita*, elogiada por Jean Charlot; os lírios que ela mostrou em Guadalajara; as imagens de índias e seus bebês rechonchudos, os trabalhadores lendo El Machete; seus ícones da revolução mexicana e seu famoso retrato tirado por Edward Weston, que uma vez ele descrevera como o rosto de uma mulher cuja maturidade reunia a experiência acre-doce de alguém que viveu a vida de forma plena, profunda e sem medo.

CAPÍTULO 4

4 ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS

Tina Modotti, modelo, fotógrafa, comunista e mulher cuja obra abrange de natureza morta a registros de movimentos sociais. Neste capítulo, tendo como base, principalmente, a metodologia de Boris Kossoy, várias fotografias serão analisadas, representando as inúmeras fases e causas em que esteve engajada. Num primeiro momento, a análise centrar-se-á nas imagens feitas por Weston, as quais ressaltam ao mesmo tempo a expressão de Tina e sua intensa sexualidade; depois na fase denominada de —artística, em que ela retratou principalmente cenas de natureza morta; mais tarde nas imagens que mais interessam a este trabalho, as fotografias de cunho socialista realizadas, na maioria das vezes, em solo mexicano.

4.1 TINA: MODELO DE WESTON

Pode-se dizer que o primeiro contato profissional de Tina com a fotografia realizou-se com Weston, quando ela serviu de modelo para inúmeras fotos que ressaltam muitas vezes sua intensa femilidade. Como já mencionado, essas imagens diferenciavam-se das de outros autores, visto que é de fácil percepção a sexualidade presente entre os dois, o desejo entre autor e modelo.

Note-se, nesta primeira fotografia, a atitude de Tina perante a câmera, a forte interação entre o fotógrafo e a modelo, a qual não é simplesmente um sujeito passivo sendo capturado.



Figura 1 – *Tina Modotti* (1923) Foto: Edward Weston.

Fonte:

<http://patriciadamiano.blogspot.com/2009/05/tina-modotti-por-edward-weston.html>

Tina participou da construção da imagem. Encontra-se nua, o que já era um choque para a tradição da época; e de quatro, fato que deixa a imagem ainda mais escandalizadora, além de colaborar para a ideia de promiscuidade, já mencionada, que muitas vezes era associada a ela.

Algumas características são típicas dos nus de Tina realizados por Weston, como a centralização da imagem, a não utilização de enquadramento, o jogo de luz, que destaca algumas partes escolhidas de seu corpo, o fundo que não atrai, não divide a atenção que é dada a Tina, a qual é a protagonista absoluta da fotografia.

Conotativamente pode-se salientar o caráter de enfrentamento da imagem, que parece querer provocar sensações em seus leitores, sejam elas de constrangimento, estupor ou frenesi, para citar alguns.

Neste nu, diferentemente da maioria, o rosto de Tina não é retratado. Encontra-se com a cabeça abaixada acompanhando a posição de seu corpo. O cabelo está solto, desalinhado, remetendo a liberdade, seguindo a maneira como é representada na maior parte das vezes.

As curvas do corpo de Tina são enaltecidas pelo jogo de claro e escuro, destacando suas costas, nádegas e a parte inferior das pernas. Pode-se dizer que muito mais do que a representação de um nu, a fotografia tem uma forte conotação sexual, o que também é típico de suas representações.

No momento em que foi produzida, na década de 1920, tal imagem representava muito mais do que um simples nu, era uma mulher se mostrando para toda uma sociedade marcada por forte tradicionalismo. A imagem de Tina era a de uma mulher —liberal, expressão utilizada corriqueiramente, no momento em que ela desembarcou nos EUA, para as mulheres não tão presas aos costumes vigentes e regras pré-estabelecidas. Juntamente com outras mulheres, muitas das quais veio a conhecer no México, Tina fez parte de uma vanguarda que lutou a favor de grupos marginalizados e ressaltou a presença e individualidade das mulheres, como se verá nas imagens subsequentes.

Em outro nu, agora frontal, Weston ressalta as partes íntimas de Tina. Novamente não retrata seu rosto, dando total destaque a seu corpo, o qual é retratado de muito perto, fornecendo um sentido de proximidade, de toque, intensidade. Pela maneira como somos conduzidos a realizar a leitura de obras, de cima para baixo, da direita para a esquerda, destacam-se os seios de Tina, por se encontrarem na porção superior da imagem, a primeira a ser vista. Um de seus seios encontra-se parcialmente coberto pelo kimono, enquanto o outro está totalmente visível.

A região pubiana de Tina também é retratada, sendo coberta parcialmente, sugerindo significados de proibição, quase de censura, afrontando os padrões vigentes na época. Dessa forma, o proibido é representado e, além disso, cobiçado. É possível perceber o desejo do fotógrafo pelo corpo da modelo, o olhar sexual, e não simplesmente a representação do nu.

Novamente percebe-se a não utilização de enquadramento, o total preenchimento do espaço, a não existência de coadjuvantes e o jogo de claro-escuro, características marcantes na obra de Weston.



Figura 2 – *Semi nu com Kimono* (1924) Foto: Edward Weston

Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/features/karlins/karlins11-2-06_detail.asp?picnum=1

Weston não fotografou somente nus de Tina. Na foto a seguir somente o rosto de Modotti é capturado. Conforme o título da imagem, percebe-se que Tina está recitando algo, além do fato de se encontrar com o rosto repleto de expressões, a boca em movimento e os olhos entreabertos.

Divergindo da maioria das fotografias das quais foi modelo, está com o cabelo preso, o que colabora para dar maior destaque a sua expressão facial. Não utiliza

nenhum acessório, como brincos, chapéu ou colar; a blusa é escura e sem detalhes, ou seja, tudo na imagem colabora para destacar sua face e o que ela busca expressar.

Observa-se que somente há iluminação no rosto de Tina, todo o restante é escuro. Como nas demais fotos, ela é o centro da imagem, ocupando todo o espaço, o qual novamente não possui enquadramento.



Figura 3 – *Tina recitando* (1924) Foto: Edward Weston
Fonte: http://cocamia.blogspot.com/2009_06_01_archive.html

4.2 A FASE ARTÍSTICA DE TINA

Por artísticas, denominam-se, nesta pesquisa, as fotografias sem cunho social de Modotti, as quais foram realizadas no início de sua carreira, quando começava a esboçar as primeiras diferenças com relação às imagens de Weston, o qual destacava formas,

dimensões, mas sem a presença humana, o que é marcante no trabalho de Tina, mesmo nas fotos sem um maior engajamento social.

Uma das fotografias mais famosas da primeira fase de seu trabalho é *Rosas*, conhecida internacionalmente devido a sua beleza e por ter sido leiloadada no ano de 1991 pela *Sotheby's* por US\$ 165.000, entrando para a história como a fotografia adquirida pelo valor mais alto até então.



Figura 4 – *Rosas* (1925)
Fonte: Hooks (1997)

Algumas características estruturais presentes na sua fase posterior, de militante, já podem ser percebidas nessa imagem, como o total preenchimento do espaço e a falta de moldura, ou seja, não há determinação do fim da fotografia.

O fato de ser a representação de um objeto inanimado dificulta uma interpretação mais aprofundada da obra, contudo, pode-se fazer um levantamento de seus elementos constitutivos. Vê-se que a mencionada fotografia é artificial, visto que as rosas fotografadas estão todas desabrochadas, muito bem posicionadas e nenhuma possui pétalas

envelhecidas. O jogo de luz e sombra realça as pétalas e o entrelaçamento das rosas. Há possibilidade de se afirmar que a fotografia tem um lado sensorial, uma vez que fica nítida a sua naturalidade, pois não se tratam de flores artificiais; além da própria alusão a cheiros, afinal a imagem retrata rosas, as quais remetem a um determinado perfume.



Figura 5 – *Flor de Manita* (1925)
Fonte: Hooks (1997)

Também muito aclamada, *Flor de Manita*, data desse período. A fotografia retrata uma flor vermelha com uma espécie de —palma em sua parte superior. Uma única flor que dá a nítida impressão de uma mão em seu ápice, —mão que se encontra isolada do resto da planta. Sua cor quente, remetendo à temperatura, ao calor mexicano; o espaço completamente preenchido pela flor, e só composto por ela, protagonista sem a existência de coadjuvantes.

Fica clara, nas fotografias abaixo, a diferença de composição entre as imagens de Tina e Weston. Fotografando um circo russo, enquanto Tina retrata a tenda, a arquibancada e pessoas na platéia, Weston destaca apenas o circo, sem a presença de espectadores. Até mesmo a arquibancada, que remete a pessoas, não é fotografada por ele, que registra somente a lona do circo. Fica evidente o papel que o fotógrafo possui em uma fotografia, visto que o mesmo objeto pode ser representado de inúmeras maneiras, conforme se vê nas imagens abaixo.

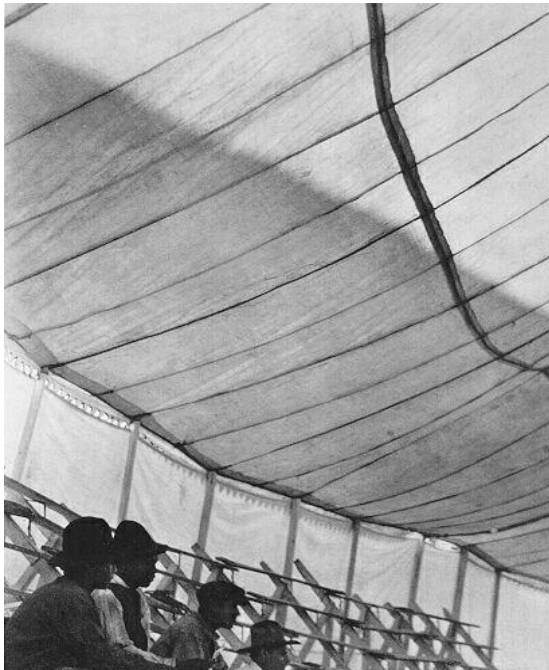


Figura 6 – *Tenda de Circo* (1924) Foto: Tina Modotti
Fonte: Hooks (1997)

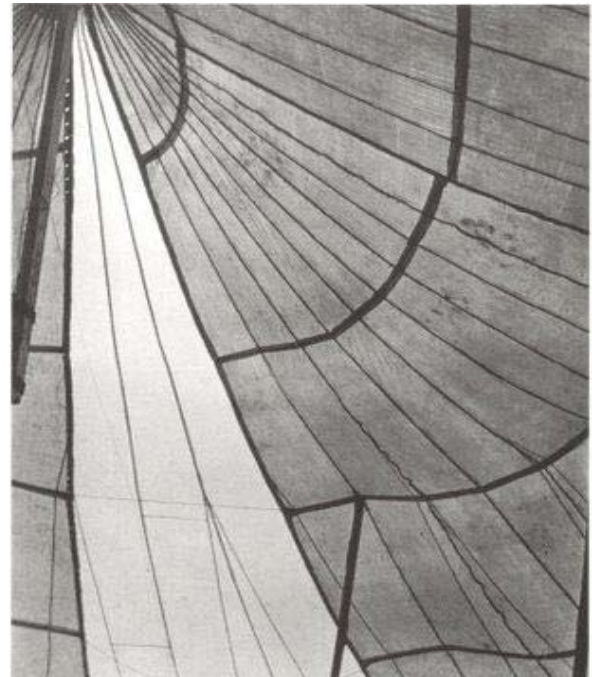


Figura 7 – *Tenda de Circo* (1924) Foto: Edward Weston
Fonte: <http://saisdeprataepixels.blogspot.com/2008/01>

4.3 A FASE ENGAJADA

Com um cunho social facilmente identificável, Tina Modotti entra para a fase de sua produção fotográfica, em que a pobreza, a desigualdade social, ícones e símbolos socialistas se revezam diante de sua câmera.

Produzida no ano de 1926, *Parada dos Trabalhadores*, já mencionada, diferencia-se de suas obras iniciais. Nessa fotografia, Tina congela um momento de uma marcha de trabalhadores mexicanos, identificados devido ao uso unânime de sombreros, seus

grandes chapéus de palha, símbolo do ruralismo mexicano e de sua reforma agrária; provavelmente em 1926 para o Zocalo. Trata-se, portanto, de um espaço público retratado, ao menos aparentemente, de forma instantânea ou espontânea.

Na imagem é nítido o total preenchimento do espaço pelos homens, demonstrando a dimensão do movimento, seus trajes igualitários, não somente o sombreiro, como também as roupas, camisas claras e calças compridas, dando um sentido de classe social, de igualdade de condições e de anseios. Todos olham para frente, nenhum está virado para trás, também remetendo a uma unidade, coesão do movimento, a fortificação dos trabalhadores por meio de sua integração.

A fotografia não possui moldura, não nos oferece um enquadramento, é fácil imaginar mais pessoas e mais sombreiros sendo representados. Por não se tratar de algo ingênuo, pode-se ressaltar a possível intenção de Tina de realçar a importância, a força do movimento, que preenche tudo, fazendo com que imaginemos muitos integrantes, muitos camponeses, não cogitando, de início, a possibilidade de que só existisse nessa manifestação essa quantidade de camponeses que foi registrada.

Percebe-se, portanto, a maneira como algo pode ser valorizado pelo autor da imagem, uma vez que ele pode construí-la de modo a ressaltar sua dimensão, fazendo com que os leitores sejam condicionados a também enxergá-la desse modo. Novamente o papel do fotógrafo é de fácil percepção, assim como a tecnologia empregada, que possibilita uma fotografia ampla e em ambiente aberto, e o assunto abordado, o qual, neste caso, tem relação com o movimento dos trabalhadores mexicanos, sendo, portanto, uma fotografia social.

Interessante ressaltar, também, o fato de os trabalhadores serem retratados de costas, não possuindo, portanto, rostos, o que dá um sentido de coletividade. Os trabalhadores não podem ser identificados, logo, não são indivíduos isolados, fazem parte de um grupo, um todo que age e se manifesta de forma coletiva.

Um dos camponeses, ao fundo, possui algo pendurado em seu ombro, impossível de ser identificado, podendo ser algum tipo de símbolo ou bandeira. No canto superior esquerdo notam-se as linhas do bonde, dando uma ideia de integração entre o meio urbano e o rural, a tradição dos chapéus com a modernidade do meio de transporte. Note-se o lugar onde se encontra esse símbolo da modernidade, no canto superior esquerdo, primeiro local em que olhamos.

Outro elemento interessante é a iluminação, o reflexo da luz do sol no chapéu dos trabalhadores, clareando seu caminho e ao mesmo tempo dando a entender que

são iluminados, que a causa possui nobreza. No conjunto, os chapéus evidenciam a socialização das condições de trabalho.

Como trabalhar com imagens significa abordar tanto o que foi representado como as possíveis omissões, ou, dito de outra maneira, —ver através da imagem, conforme Mauad (1996), note-se que os trabalhadores não carregam nenhum tipo de arma ou objeto, contudo, esses instrumentos poderiam estar sendo carregados pelos indivíduos não representados na obra, visto que ela não abrange todas as pessoas que participaram do movimento, o que é passível de ser afirmado devido às dimensões da fotografia. Isso, contudo, trata-se de uma possibilidade, de uma inferência, e não de uma dedução.

Observa-se uma ligação entre Tina e a luta dos desfavorecidos antes mesmo de sua ligação formal com o comunismo. Suas fotografias, a partir de então, deixariam de reproduzir objetos inanimados para congelar movimentos populares e causas sociais.



Figura 8 – *Parada dos trabalhadores* (1926)
Fonte: Hooks (1997)

Uma cena do cotidiano é retratada por Modotti em *Mãos de uma lavadeira*, de 1927, fotografia que pode tanto ser algo instantâneo como artificial, visto que a lavagem de roupa em pedras de rios era algo corriqueiro nesse período. Sendo assim, Tina pode ter fotografado uma mulher qualquer, como pode ter construído uma situação, por meio da própria escolha da personagem. As mãos simbolizam o sentido do trabalho das mulheres e demonstram o espaço próprio onde elas atuam.

Note-se o total preenchimento do espaço e a construção de uma situação de pobreza por meio da representação dramática das mãos de uma lavadeira. Percebe-se a falta de individualidade, muito provavelmente com o objetivo já verificado em outras imagens, ou seja, o de realçar a dimensão do problema e seu caráter grupal, o plural em lugar do singular, a pobreza sem um rosto que a defina e demarque. Conforme a metodologia empregada, é visível a maneira como o objeto fotografado é capturado, visando salientar a dimensão da miséria reinante, do modo como a autora, Tina, a enxergava.

A imagem retrata apenas as mãos da mulher, uma roupa, a pedra e a espuma produzida, mais nada, não há outros personagens, não se dá a entender a existência deles, nem sombras são representadas. Apesar disso, a imagem não possui uma moldura, ou seja, Tina não enquadró sua obra, característica já apontada em suas obras iniciais, por isso podemos imaginar o resto do corpo da lavadeira, sem, contudo, imaginarmos mais pessoas no mesmo ambiente. O lugar social da lavadeira pode ser deduzido, seja por meio de suas roupas, seja pela atividade que desempenha.

Nas mãos calejadas da mulher cintila um anel, que pode ser uma aliança, a qual, por sua vez, remete a uma família, a situação de uma mãe pobre que lava as roupas do marido e dos filhos na pedra de um rio. A iluminação é algo a ser observado. Percebe-se que as mãos da mulher são mais iluminadas do que o restante da imagem, o que também ajuda a destacar a aliança que possui em seu dedo. Note-se, ainda, o contraste produzido pelos braços negros da mulher e o pano branco. As únicas cores da fotografia, o preto e o branco. A idéia de movimento também se faz presente, pois podemos imaginar a mulher esfregando a roupa na pedra, ato que, por sua vez, produziria a espuma.

Interessante ressaltar a presença feminina na obra da fotógrafa, uma vez que ela é constantemente realçada, sendo associada normalmente a valores como dignidade e trabalho, remetendo também ao ideal de liberdade da mulher, tão suscitado por Tina e tão atacado em alguns momentos pela sociedade mexicana.



Figura 9 – *Mãos de uma lavadeira* (1927)
Fonte: Hooks (1997)

Outras fotografias ligadas a trabalhadores e suas funções foram realizadas por Tina. A partir do final de 1926, ela produziu fotografias para a revista *Forma*, a primeira revista latino-americana de arte, a qual era subsidiada pela Universidade Nacional e pelo Ministério da Educação Pública. No final de 1927, a revista publicou um artigo dedicado ao trabalho de Tina, incluindo algumas fotos suas de cenas industriais, as quais List Arzubide planejava utilizar no seu futuro livro *Song of Man*, que trataria dos trabalhadores e suas atividades diárias. Contudo, apesar de o texto e as fotografias ficarem prontas, o livro nunca foi publicado.

Em outra obra, intitulada *Mãos do titereiro*, de 1929, mãos masculinas são retratadas. Pode-se, novamente, identificar o tipo de trabalho que as mãos representadas executam por meio dos instrumentos que portam, no caso, um títere. Tina produziu várias fotografias de fantoches, como a *Meu mais novo Amante*. Mais uma vez, somente as mãos são

retratadas, o homem não possui identidade definida, logo, remete a uma classe e não a indivíduos isolados.

O espaço também é totalmente preenchido, como na obra anterior. Notem-se as veias saltadas e a posição dos dedos, remetendo ao esforço dos membros para desenvolver sua tarefa.

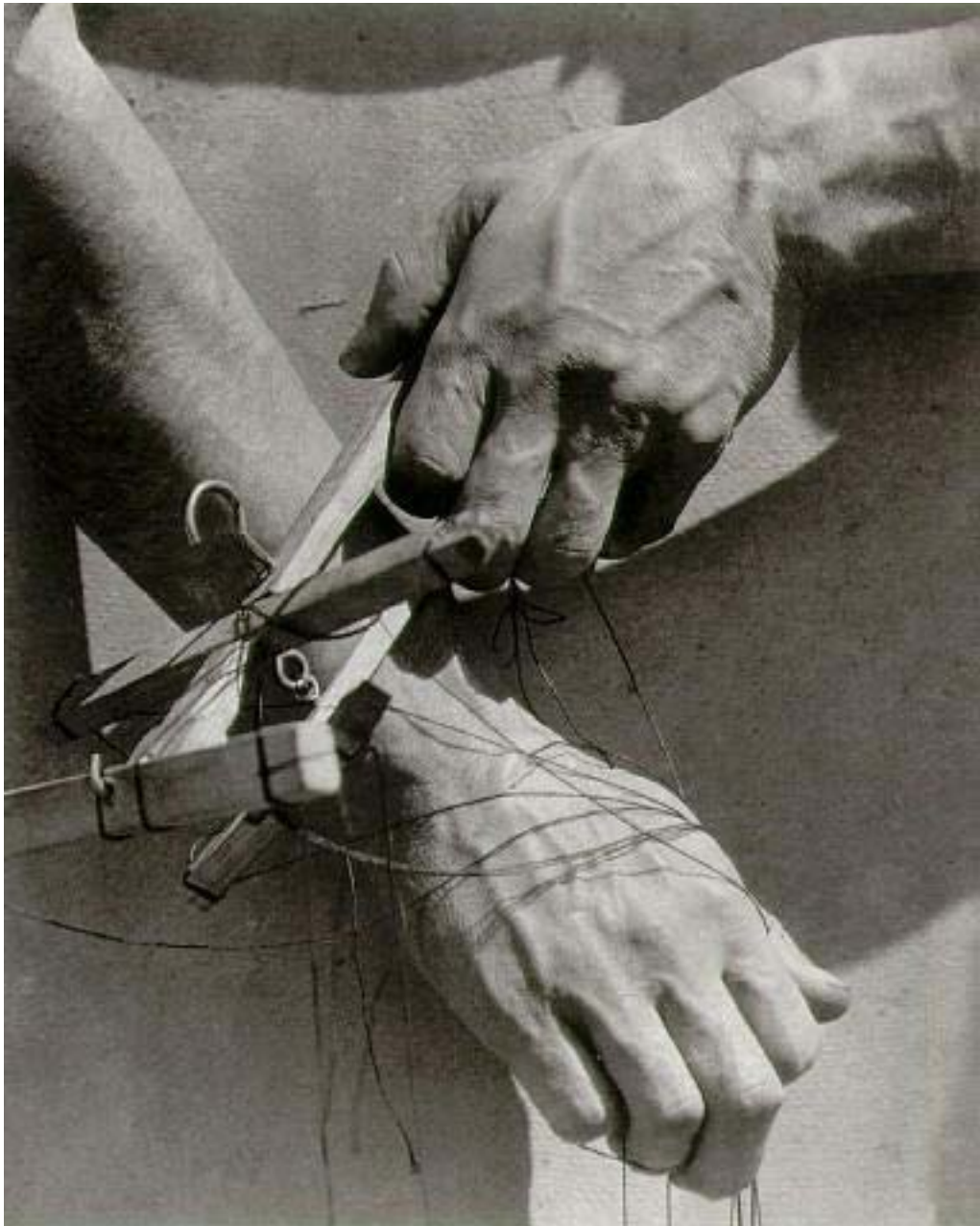


Figura 10 – *Mãos de titereiro* (1929)

Fonte: Hooks (1997)

Nessa obra, a iluminação novamente destaca as mãos e o instrumento que elas seguram. O corpo do homem produz uma sombra, provavelmente por estar inclinado para poder melhor visualizar o fantoche que coordena. Ao mesmo tempo em que ilumina, essa luz pode ser encarada como fonte de calor, ou seja, pode remeter às altas temperaturas mexicanas. Em uma obra que destaca os sentidos, o tato também é ressaltado, seja pelo títere que o homem segura, seja pelo próprio fantoche que ele faz movimentar por meio de suas mãos.

Mais uma vez, não se pode afirmar se a imagem é instantânea ou artificial, se Tina assistiu a uma apresentação ou se o homem posou para sua fotografia, o que, neste caso não altera o conteúdo e os possíveis objetivos da composição. Novamente Tina enaltece o trabalho manual de pessoas simples, utilizando para isso a representação de suas mãos, seu maior instrumento de trabalho.

Seguindo seus retratos sociais, *Mãos segurando uma pá*, também de 1927, retrata as mãos de um trabalhador e o início da pá, somente isso, o corpo do trabalhador não é retratado, e mais importante do que isso, o trabalhador não possui rosto, o que faz uma alusão a classe dos trabalhadores, e não a indivíduos isolados. Uma massa de pessoas que possuem os mesmos desejos e necessidades, a união do movimento. Ao mesmo tempo, o fato de não possuir rosto pode ser relacionado com o modo como esses trabalhadores eram tratados, como meras mãos a desempenhar suas obrigações, como mais um trabalhador sem identidade em meio a tantos outros, e não como pessoas individuais. Qualquer trabalhador poderia preencher o rosto que não está sendo retratado.

Notem-se as mãos maltratadas do trabalhador, devido ao tipo de trabalho que desempenha. O traje que possui, em cor clara, uma roupa surrada, mas limpa. A posição das mãos, um gesto ao mesmo tempo humilde, tímido, sério e sóbrio. A conexão com a pá, a qual praticamente faz parte do seu próprio corpo. Novamente, a imagem ocupa todo o espaço existente e a iluminação serve para enaltecer as principais partes da representação: as mãos e a pá. Pode ser encarada, também, como a representação do calor mexicano e do trabalhador que labuta de sol a sol.

É necessário observar que Tina retrata inúmeras vezes as mãos de diferentes pessoas, tanto homens quanto mulheres, sempre associando as mãos ao trabalho que desempenham, o qual muitas vezes não recebe seu devido valor pela sociedade da época. Tina, portanto, ao mesmo em que retrata essas mãos, valoriza a função de seus donos, relacionando, ainda, esse trabalho a valores como dignidade e honra.

As mãos simbolizam a força do trabalho humano em ação, mas, neste caso, a ferramenta está em posição de descanso, indicando um momento de pausa e provavelmente de reflexão do trabalhador.



Figura 11 – *Mãos segurando uma pá* (1927)
Fonte: Hooks (1997)

Ainda ligada a trabalhadores, Tina produziu, em 1927, *Família camponesa em Veracruz*, a qual retrata uma família do lado de fora de sua casa de adobe, quase coberta por um monte de espigas de milho secando, novamente um símbolo da reforma agrária, a base da revolução mexicana. Note-se o traje das pessoas, vestidas com suas melhores roupas. Provavelmente o pai da família que se apresenta de terno, um terno simples e desalinhado, mas uma roupa utilizada em ocasiões especiais.

A nobreza do momento da colheita, o milho secando, a detenção da propriedade e do cultivo, do alimento, a reforma agrária. A mãe com o filho menor no colo e os demais em torno dela, o que representa a importância do núcleo familiar, sua unidade. As

inúmeras pessoas da foto, além dos pais e filhos, a existência de mais três homens, provavelmente também membros da família, que devem ter trabalhado no cultivo do milho, referindo-se à agricultura familiar, à pequena propriedade de cultivo familiar, à agricultura de subsistência.

A iluminação da foto, retratando o sol mexicano, o calor, uma alusão à temperatura, ao tropicalismo. O fato de o milho estar no primeiro plano da fotografia, o que simboliza sua importância e novidade, parecendo inclusive que a família o está protegendo, as pessoas que o cultivaram e que agora o contemplam.



Figura 12 – *Família camponesa em Veracruz* (1927)
Fonte: Hooks (1997)

A fotografia não demarca até onde existe milho, enfatizando a grande quantidade deste. Trata-se, portanto, de uma fotografia totalmente construída, as pessoas representaram determinados papéis, posaram para a câmera, os elementos inanimados foram dispostos de forma a se tornarem os protagonistas da imagem, o centro da atenção. Os instrumentos de trabalho também foram representados, só que no fundo da fotografia, em um lugar sem iluminação.

A família camponesa foi convidada para registrar seu modo de vida em sua moradia, com poses que podem refletir sua sociabilidade comunitária em um mundo rústico, marcado por uma existência simples e despojada do materialismo burguês.

Em 1927 Tina já era filiada ao Partido Comunista. Observe-se, portanto, uma alusão direta a um de seus ideais, a reforma agrária. A partir desse momento, as fotografias de Tina, que já remetiam a aspectos humanos, terão o adicional do movimento comunista, utilizando para isso seus símbolos, como a foice, seus anseios - a luta pela terra, por exemplo - e seu aspecto cultural, por meio da representação de violões, de produções artísticas, etc.

Contrastando com as imagens de infância com as quais nos deparamos na maioria das vezes, Tina construiu em *Filha de Ferroviário* uma composição bastante agressiva para aquela época e também para os nossos dias. Longe da alegria associada à infância, t em-se uma criança, uma menina, em uma cena da mais crua realidade, representando a exploração do trabalho e a situação de miséria. Não se trata de algo desconhecido por seus contemporâneos, mas algo que estava muito bem encoberto, disfarçado, que não tinha alcançado ainda um estatuto de imagem perante a sociedade. Tina, mais uma vez, rompeu com os padrões da época, não só retratando a miséria social, como associando essa pobreza à infância, quebrando com o padrão de visibilidade do período. Percebe-se, de novo, o papel fundamental desempenhado pelo autor das obras, que congela episódios de acordo com a maneira como os vê.

Sutilmente, Tina associa a delicadeza com que a menina toca o manto com a força que faz para segurar o balde. A doçura de um lado e a rigidez do outro. Soma-se a isso o lugar em que ela se encontra, repleto de coisas a serem descartadas e seu olhar cabisbaixo. A roupa surrada, o cabelo desalinhado e mal tratado fecham a imagem, repleta de tristeza. Note que a menina não é o único objeto retratado, como nas fotografias das mãos de trabalhadores; ela faz parte de um ambiente, ocupando, contudo, todo o centro da imagem e atraindo a visão para ela.

Observa-se que, neste caso, a iluminação da imagem é utilizada para clarear os objetos que a compõe, para que possamos visualizar o ambiente em que ela se encontra, o que não significa que ela deixe de ser o centro desta, fato que é garantido pela sua centralidade, assim como pela dramatização da obra. Neste caso, a iluminação não remete à temperatura, ao calor, até mesmo devido às roupas que ela veste, as quais incluem um manto na cabeça.

Tina fez, ao mesmo tempo, uma crítica e uma denúncia a situação vigente, retratando a miséria em que boa parte da população mexicana vivia após o período revolucionário. Para isso utilizou a imagem de uma criança, provavelmente com o objetivo de causar maior impacto, associando a infância à pobreza e à falta de expectativas.



Figura 13 – *Filha de Ferroviário* (1928)
Fonte: Hooks (1997)

Pela tristeza que acompanha a imagem, imaginamos se tratar de algo instantâneo, ou seja, da captura de um momento de fato vivido por essa menina, de uma situação de miséria real, o que pode ser ressaltado também pela própria expressão da criança, assim como pela maneira sutil e forte com que posiciona seus braços.

Segundo Barckhausen, uma das biógrafas de Tina, a afeição que a fotógrafa possuía por este tipo de realidade social não era algo gratuito. Ao gravar essas imagens de crianças mexicanas, Tina não estaria somente realizando seu trabalho, ela sofria com o que

via e retratava, associando, muito provavelmente, tal realidade a toda situação de privação que vivera em sua infância.

Em *Mãe com bebê em Tehuantepec*, por sua vez, pode-se notar, de início, uma das principais características das fotografias de Modotti: a utilização do espaço. A mãe grávida, de lado, segurando seu filho, que se encontra de costas para a fotógrafa. Novamente os dois não podem ser identificados, por não possuírem rostos. Percebe-se a ligação íntima entre mãe e filho, a proteção oferecida pela mãe, e a total comodidade da criança, o quanto ela se sente a vontade no colo da mãe.

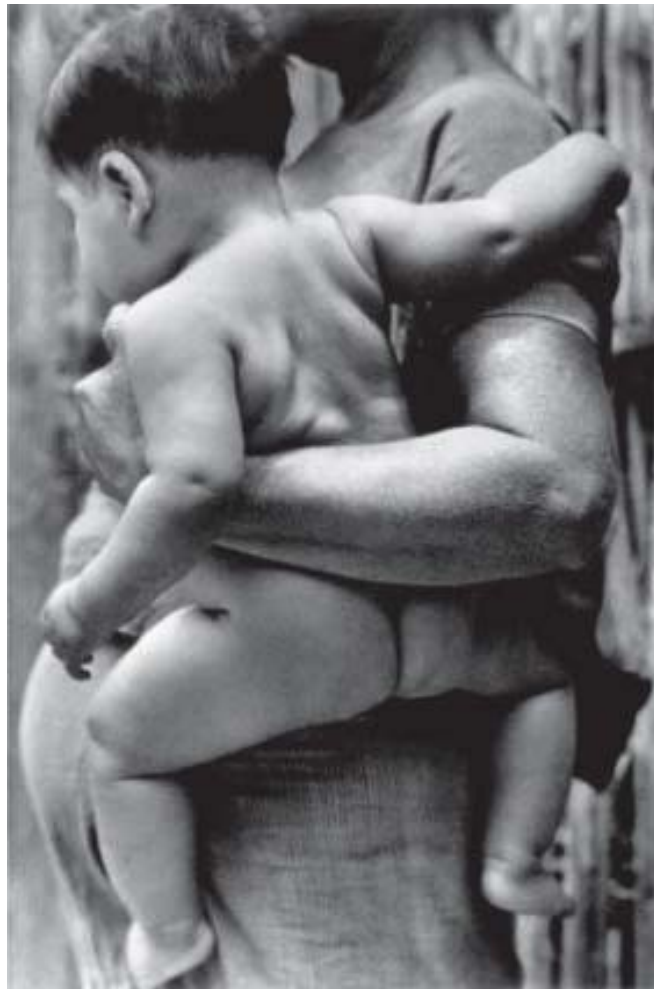


Figura 14 – *Mãe com bebê em Tehuantepec* (1929)
Fonte: Hooks (1997)

A mulher, nesta imagem, desempenha, ao mesmo tempo, o papel que a figura feminina representa nas fotografias de Tina, uma figura ativa no processo de luta social, e uma nova faceta, a de progenitora, aquela com quem se vivencia as primeiras

experiências do mundo. Note que a criança está sem roupa, o que pode simbolizar a inocência desta, a pureza da infância ou até mesmo uma situação de pobreza. Apesar de não ser facilmente detectável, o ambiente em que se encontram parece ser bem simplório, o que também pode ser inferido se levando-se em conta as vestimentas da mãe e a própria nudez da criança. Os dois são os únicos retratados na fotografia, e mais uma vez preenchem toda a imagem.

Quanto à iluminação, note-se que ela destaca o centro da fotografia, ou seja, o braço da mãe, que segura a criança; e o braço da criança, que abraça a mãe. Novamente, não é perceptível um sentido de calor, somente de iluminação.

Esta imagem foi produzida por Tina em uma excursão que fizera pelas planícies quentes de Oaxaca. Nas cidades de Juchitán e Tehuantepec, ela fez instantâneos de mulheres altas, orgulhosas e independentes, em uma área que possuía vestígios de um enclave matriarcal. Fotografou várias mulheres segurando seus filhos nus contra seus corpos, banhando-se nos rios e andando pelo mercado: —Tina ficou tão fascinada pelas mulheres que os únicos homens que fotografou durante a viagem faziam parte da multidão em uma festa em Juchitán. (HOOKS, 1997 p. 194) Esse termo —instantâneo, utilizado por Tina remete à fotografia de improviso e não a amadorismo.

Essa instantaneidade é possível de ser ressaltada pelo fato de nenhum dos dois olharem para a câmera, a criança está de costas e a mãe de lado. Pode-se dizer que eles ignoram a existência da fotógrafa ou fingem não interagir com a câmera nas mãos de quem fotografa. A foto destaca braços e membros levemente obesos da criança, assim como o abdome saliente da mulher, expressando uma estética corporal na figura da mulher e da criança.

Observa-se, na próxima fotografia, cujo título é *Festa em Juchitán*, o registro dos únicos homens nessa excursão de Tina para Oaxaca. Tina fotografou um momento de festa na cidade de Juchitán. Trata-se de uma fotografia ampla, sem enquadramento, e sem personagens centrais. As pessoas retratadas nem notam a existência da fotógrafa, a qual parece ter se posicionado em cima de algo, podendo ser um telhado, devido ao ângulo de sua visão - a imagem é panorâmica - e a dimensão desta.

Na imagem, uma cerca isola as pessoas de uma espécie de arena. Essas pessoas parecem estar esperando por uma apresentação que ocorrerá nessa arena, a qual pode se tratar de um rodeio. Isso pode ser cogitado devido a alguns fatores, como o fato de a maioria dos homens estarem de chapéu, ou seja, serem pessoas ligadas à terra; pela arena ser de terra; por alguns homens estarem no telhado, na cerca e na árvore, provavelmente para

poderem enxergar a arena; e pela própria existência da cerca, a qual remete a ambientes de animais, a cercamentos.

Desta vez, a iluminação não destaca algum elemento da imagem. Todavia, remete à temperatura, ao calor mexicano. Não há como negar que a festa ocorreu durante o dia, até mesmo devido ao fato de a tecnologia existente na época não possibilitar um retrato em um ambiente aberto, com tal dimensão, obtendo-se tal resultado à noite. Note-se que a imagem não é muito nítida, devido à tecnologia utilizada, que não permitia que fotos tão amplas atingissem um elevado grau de qualidade.

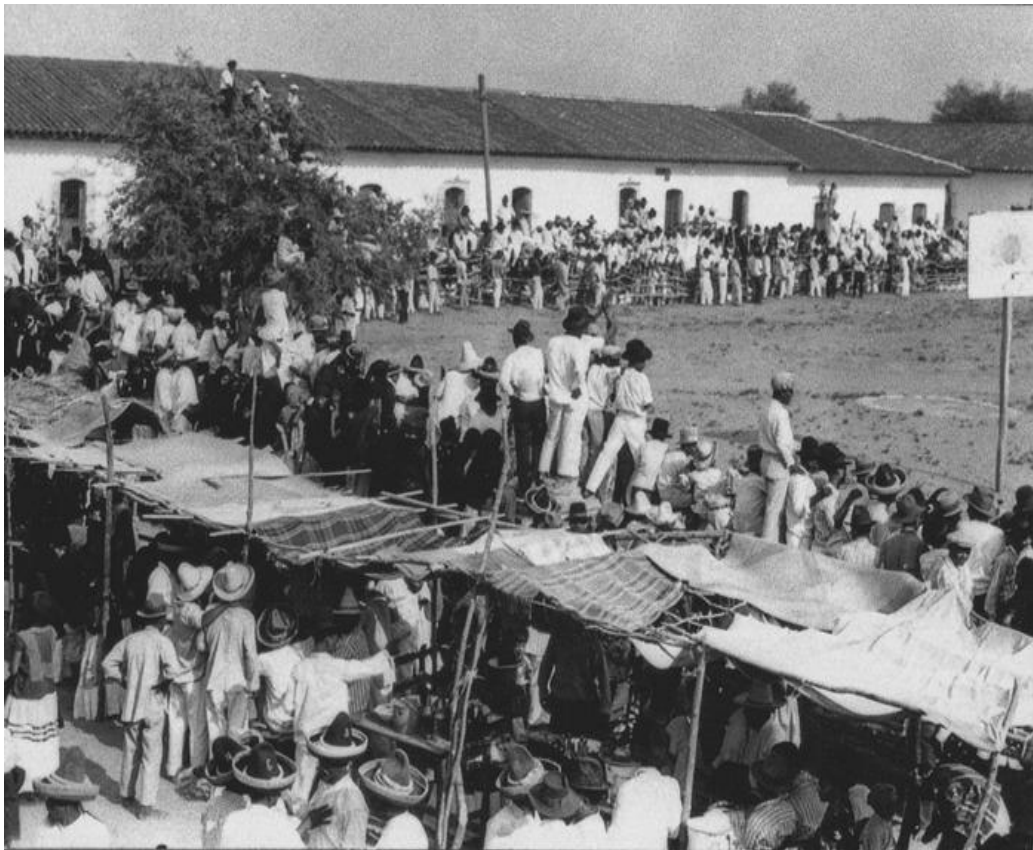


Figura 15 – *Festa em Juchitán* (1927-29)

Fonte: Hooks (1997)

Além da arena e das pessoas, note-se também a existência de um tipo de galpão, o qual possui paredes brancas, telhado e algumas portas, nada mais. No primeiro plano da fotografia percebem-se algumas barracas, totalmente improvisadas, feitas com bambu e pedaços de pano, onde as pessoas realizam comércio; vê-se uma mesa com alguns objetos sendo analisados por um homem. Tem-se, também, nas barracas, a única mulher da

imagem, pelo menos entre as pessoas que podem ser identificadas; ela se encontra de costas, com uma saia branca.



Figura 16 – *O mercado de Tehuantepec* (1929)
Fonte: Hooks (1997)

Retratando mais uma vez as mulheres, Tina congela a imagem de um mercado em Tehuantepec. Mesmo se tratando de um espaço público, observa-se a inexistência de homens, somente mulheres com longas saias são fotografadas.

Uma dessas mulheres, a única que está agachada, olha para a câmera, como se encarasse a fotógrafa, e, conseqüentemente, o leitor da imagem. Ela carrega uma cesta que provavelmente está cheia de produtos para venda, afinal, trata-se de um mercado. Uma mulher posiciona-se ao seu lado e olha para ela, talvez pensando em comprar alguns de seus produtos. Algumas mulheres ao fundo seguram coisas em suas mãos, as quais não são identificáveis. Uma, cabisbaixa, parece estar contanto dinheiro.

Interessante ressaltar as vestimentas das mulheres. Tratam-se de roupas escuras e largas, sendo que várias delas ainda possuem a cabeça coberta por mantos. Essa grande quantidade de tecido não remete a baixas temperaturas, sendo, pelo contrário, mais associada ao calor mexicano, à proteção necessária devido ao excesso de raios solares.

Nessa imagem o chão é de pedra, remetendo a algo urbano, a um determinado progresso; diferentemente de outra fotografia de Modotti que também tem como objeto um mercado, só que com chão de terra batida, mais associado ao ambiente rural do que ao citadino.

Mais uma fotografia construída pode ser analisada em *Foice, Cartucheira, Violão*, de 1927, em que se faz presente o entrelaçamento de objetos que representam determinadas bandeiras e lutas. Estão posicionados três instrumentos distintos: um violão, uma cartucheira e uma foice, sendo que o violão representa o cultural; a cartucheira a luta armada, a busca por transformações; e a foice remete ao Partido Comunista.

No fundo da imagem percebe-se uma espécie de rede, o que, de certa forma, realça os instrumentos, visto que esta rede não atrai a atenção, servindo apenas como uma base. Além de ocupar toda a imagem, os instrumentos estão centralizados e são iluminados, o que os realça ainda mais. O fato de estarem ligados dá um sentido de coesão, de unidade ao movimento e de falta de hierarquia. Encontram-se lado a lado a cultura, a luta e a base teórica desta, ou seja, o Comunismo.

A maneira como é utilizada a iluminação pode representar algo mais do que simplesmente claridade, ou seja, pode denotar clareza de ideais, de perspectivas e da própria luta comunista. Tratam-se de objetos inanimados com grande carga simbólica. Apesar de não possuir vida, é nítida a diferença de objetivo dessa imagem quando comparada às fotos iniciais de rosas e determinados ambientes, devido ao seu caráter militante e à própria utilização desses instrumentos não como meros objetos, mas como algo maior, como símbolos de todo um contexto de luta e produção cultural.



Figura 17 – *Foice, Cartucheira, Violão* (1927)
Fonte: <http://www.bergonia.org/Gov/why-politics.htm>

Nesta imagem, é fácil identificar os elementos básicos a serem analisados, uma vez que Tina escolheu os objetos a serem capturados, o que por si só já demonstra o papel de filtro cultural desempenhado pelo autor; e a importância do assunto abordado, o qual está sendo representado por meio de objetos que os simbolizam.

Pode-se relacionar a imagem com a própria vida de Tina, uma vez que ela tentou unir, constantemente, sua militância política e sua arte, utilizando esta como um veículo de luta política, como um instrumento de divulgação e crítica da situação de pobreza e da necessidade de mudanças.

Marcadamente comunista, em 1928 Tina fotografou *Camponeses lendo El Machete*, uma de suas fotografias mais conhecidas. Interessante notar aqui o uso da luz, a qual destaca de forma muito peculiar a manchete principal do jornal, que possui a palavra “tierra” escrita duas vezes.

Como elementos principais podem-se destacar, além do jornal, os chapéus, que remetem tanto ao México tradicional, à classe dos trabalhadores, quanto à

questão da Reforma Agrária, que é o assunto da manchete do *El Machete*. Note-se que os chapéus são iluminados e surrados ao mesmo tempo, remetendo à claridade do movimento, como algo iluminado, e também ao fato de eles serem utilizados diariamente no trabalho dos camponeses. Além disso, percebe-se a ligação do jornal com a causa dos trabalhadores, algo que já é de entendimento, mas que não havia sido retratado anteriormente.

De novo os elementos ocupam todo o espaço disponível, não se sabe quantos camponeses estavam presentes nesse dia, muito menos se a fotografia é espontânea ou manipulada. Se for espontânea é um momento peculiar, visto que a face dos camponeses não é retratada, com exceção de um, que olha para a câmera, encara a fotógrafa, e de certa maneira nos olha também; e eles lêem o jornal que é o símbolo maior do comunismo no México.

Caso se trate de algo manipulado, a constituição também é algo bem interessante, visto que une vários anseios e classes: os trabalhadores, os comunistas, os símbolos comunistas (o punho, o machado e o martelo acompanhando o nome do jornal), a reforma agrária, a união dos trabalhadores e os meios utilizados pelos comunistas para divulgar suas lutas e desejos, dentre outros. Pode-se dizer que a foto preserva o anônimo popular camponês, mas, ao indicá-lo como agente e sujeito social, registra sua presença pública, o que pode incomodar politicamente.



Figura 18 – *Camponeses lendo El Machete* (1928)

Fonte: Hooks (1997)

Considerada por Mella como a síntese da fotografia e da política de Tina, *Máquina de escrever de Mella*, também de 1928, retrata somente sua máquina, que de algo inanimado se transforma em símbolo da luta travada por Tina e seus companheiros.

Nota-se a existência de algumas palavras já datilografadas, dentre elas as palavras inspiração e artísticas, que podem se referir tanto à sua ideologia comunista, à luta por essa causa, quanto à sua arte, a fotografia, assim como à fusão das duas: ao uso da fotografia com um objetivo, como uma irradiadora dos ideais comunistas e denunciadora dos contrastes e misérias reinantes.

Ressaltar a dimensão da fotografia. A máquina ocupa todo o espaço, não há nada além dela, é o único elemento, o que pode também simbolizar a possibilidade de luta sem armas, luta por meio da palavra, a qual reúne e unifica pensamentos e ações.

Sem retratar a miséria, Tina consegue transmitir uma mensagem por intermédio de um objeto inanimado, o qual na maioria das vezes não carrega uma grande complexidade, pelo menos não quando comparado com a representação de figuras humanas.



Figura 19 – *Máquina de escrever de Mella* (1928)
Fonte: Hooks (1997)

Observe a luz da fotografia, que destaca suas teclas, assim como o papel, possibilitando a leitura das palavras já datilografadas. A ausência de moldura, uma fotografia em que uma máquina de escrever não é representada por completo e ocupa todo o espaço ao mesmo tempo. Sua representação é tão marcante que não necessariamente precisa se pensar no restante de seu corpo. Simboliza com um jogo de preto e branco, luz e sombra, uma causa, um anseio, o poder das palavras e a própria figura de Mella. É por meio da máquina que se criam as palavras e se formam os discursos, os protestos, a arte poética, as denúncias sociais e políticas.

Vê-se novamente, em *Mulher lavando roupa*, uma cena cotidiana de trabalho sendo fotografada por Modotti. Nela, como habitualmente, não há moldura, ou seja, não há uma delimitação do espaço por parte da fotógrafa. A imagem dá sentido de movimento, uma vez que a água forma espécies de pequenas ondas perto de suas margens, e a mulher, como em fotografia anterior, está lavando roupa nessa água, o que remete a certos movimentos e à produção de espuma, localizada próxima à pedra.

Em *Mãos de uma lavadeira*, já analisada, Tina fixou um momento do processo de lavagem das roupas nas águas do rio por meio da imagem das mãos da mulher que desempenhava tal atividade; desta vez, a fotógrafa aumenta seu recorte, capturando a mulher, de costas, uma parte do rio e sua margem.



Figura 20 – *Mulher lavando roupa* (1926-1929)

Fonte: <http://www.artnet.de/artwork/425005289/424356278/tina-modotti-woman-washing.html>

Percebe-se que a mulher parece não notar que está sendo observada, apenas realiza seu trabalho, pensando estar sozinha. Numa cena corriqueira de sua vida, encontra-se de cabelos presos, com uma larga roupa branca e descalça. Vê-se que o ambiente demonstra muita simplicidade, seja pela atividade da mulher, pelas roupas, ou simplesmente, pelo fato de ter os pés nus, de andar em um ambiente tido como “sujo”, sem usar nenhum tipo de proteção, talvez por não cuidar de si mesma, talvez por não possuir calçados. Observa-se que a grama é repleta de falhas, o que dá a entender que é pisoteada constantemente, ou seja, que muitas mulheres utilizam esse mesmo lugar para lavar suas roupas.

A iluminação da fotografia enaltece ao mesmo tempo as costas da mulher, a qual não é identificável, o que remete de novo a um grupo e não a indivíduos isolados; partes do rio e de sua margem. Ressalta, dessa maneira, os diferentes elementos que compõem a imagem, numa cena, aliás, em que a mulher se adapta muito bem, parecendo, inclusive, fazer parte do próprio espaço.

A imagem da mulher, mais uma vez, é relacionada a atividades como trabalho e dignidade; o gênero feminino sendo visto, interpretado e valorizado por um olhar também feminino.

Em outra imagem, *Homens no mercado*, Tina retrata um lugar composto basicamente por várias casas, umas ao lado das outras, uma parede e pessoas. O título da obra possibilita afirmar que se trata de um ambiente comercial, o que explica a grande circulação de pessoas.

Os dois homens, personagens centrais da imagem, carregam sacolas repletas de algum material, impossível de ser identificado, como se tivessem feito compras, depois de um dia de trabalho, e voltassem para casa. A simplicidade do ambiente é verificável por meio do chão do mercado, de terra batida e algumas pedras, e pelo traje das pessoas. Pode-se perceber que os homens usam chapéu. Isso os relaciona às atividades ligadas à terra, à agricultura.

Uma árvore ocupa boa parte da imagem. O chão de terra, já mencionado, e a árvore podem ser vistos como uma ligação com o meio rural; ao mesmo tempo em que o mercado se refere ao urbano. Pode-se afirmar que a fotografia, portanto, congelou um período de transição do rural para o urbano, em que características marcadamente rurais ainda se faziam presentes, como a própria atividade das pessoas que frequentavam o mercado.



Figura 21 – *Homens no mercado* (1926-1929)

Fonte: <http://www.artnet.de/artwork/425005288/424356278/tina-modotti-men-at-market.html>

Com um caráter militante bem perceptível, Tina fize, em 1928, *Mulher com bandeira*. Na imagem, uma mulher caminha sozinha olhando para frente, na direção do horizonte, portando uma bandeira, a qual não possui símbolos, portanto não se refere, ao menos inicialmente, alguma nação ou movimento; é genérica, uma bandeira escura e lisa.

O lugar onde a mulher se encontra não é passível de identificação. Percebe-se algo ao fundo, mas nem ao menos se pode afirmar que se tratam de construções ou da própria vegetação, por estar desfocado. A mulher e a bandeira ocupam toda a imagem, podendo-se dizer, inclusive, que o fundo é desfocado para não dispersar a atenção do leitor.

Interessante ressaltar que a mulher caminha, leva a bandeira para algum lugar, almeja algo, não está fixa, não serve apenas como porta-bandeira. Ela tem vida e possui parte do corpo envolto na bandeira, como se formassem um só elemento.

Essa fotografia foi feita por Modotti pouco tempo após sua filiação ao Partido Comunista Mexicano. Sem retratar algo declaradamente comunista, Tina congelou a figura de uma mulher carregando e envolta a uma bandeira. Novamente se percebe a questão do gênero, a forte presença feminina na obra de Modotti, sendo que desta vez a mulher pode estar representando a própria fotógrafa, sua causa, ideal e luta. Uma imagem representaria, portanto, ao mesmo tempo, a arte da fotógrafa, sua ideologia, e a própria Tina.

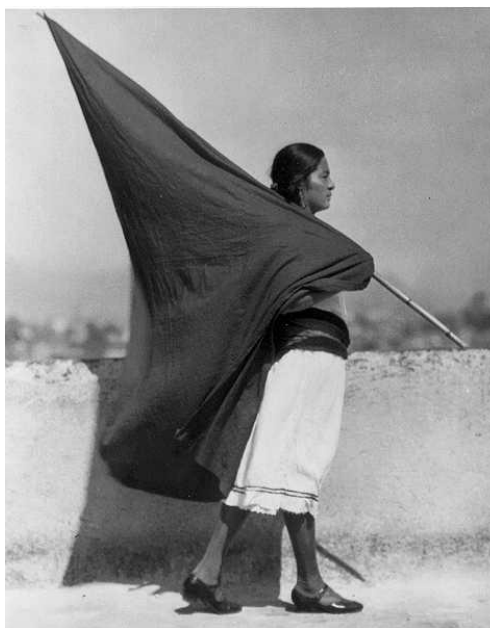


Figura 22 – *Mulher com bandeira* (1928)
Fonte: Hooks (1997)

No que diz respeito a suas fotografias de contraste ou fotomontagem, as quais estreitaram a relação entre Tina e Mella, Tina produziu, em 1928, *Pobreza e elegância*, que retrata um trabalhador sentado na calçada segurando sua cabeça, que se encontra abaixada, sendo impossível identificar sua identidade, o que, assim como em fotos anteriores, também dá a ideia de que isso não é um fenômeno que atinge poucas pessoas, sendo, pelo

contrário, um alarde para a ressonância em massa da situação de miséria imposta pelo regime que prevalecia.

Sobre sua cabeça, encontra-se um *outdoor* anunciando elegantes roupas masculinas, ilustrado por dois homens bem vestidos, sendo um o chefe, trajando *smoking*, e o outro o empregado, que está acabando de vestir seu superior. Os dois olham para o horizonte, para frente, simbolizando sua superioridade, já enaltecida pelo vestuário, pela loja e pelas palavras da propaganda.

Para demarcar ainda mais essa soberania, o *outdoor* encontra-se exatamente acima do trabalhador, concretizando a hierarquia existente, os diversos escalões das classes sociais, sendo que a classe superior nem ao menos olha para a inferior, devido a esse olhar de horizonte, o qual predomina até hoje nas propagandas de rua.



Figura 23 – *Pobreza e elegância* (1928)
Fonte: Hooks (1997)

Vale ressaltar que se trata de uma fotomontagem, uma total construção fotográfica, que comprova ainda mais o poder de escolha da imagem a ser representada, a possibilidade de formar situações, de enaltecer o que desejar, de formar conceitos e almas a partir do ponto de vista do fotógrafo e/ou das pessoas que o contrataram e que participam da realização do processo. Uma situação artificial tornada realidade, não significando que essa

desigualdade não existia de fato, pois é comprovada a sua existência, mas do mesmo jeito que se pode construir artificialmente uma situação que é real e eternizá-la por meio de uma fotografia, também uma situação irreal pode ser construída, congelada e apresentada tanto no presente quanto no futuro.

Na Alemanha, apesar da dificuldade que enfrentou para fotografar, devido às diferenças de equipamentos e de padrões, Tina fez algumas fotografias, como a *Pioneiro*, datada de 1930. Trata-se de uma imagem em que crianças caracterizadas por grande seriedade portam bandeiras. Mais uma vez Tina tem como objeto a infância e novamente ela não vem acompanhada de alegria, brincadeiras e sorrisos. As crianças e as bandeiras são os únicos elementos representados. O fundo é desfocado, portanto não divide a atenção dos leitores da obra. O destaque é a relação entre os meninos e as bandeiras.



Figura 24 – *Pioneiro*, Berlim (1930)

Fonte: Hooks (1997)

Percebe-se que um deles, o segundo da esquerda para a direita, segura a bandeira com força e a olha firmemente, diferentemente do outro que apenas segura a bandeira, sem se esforçar e sem olhar para ela, o que, contudo, não caracteriza desprezo ou insignificância.

Pode-se dizer, por meio da imagem, que os meninos estavam sendo treinados para amar, proteger e lutar por sua nação desde cedo: eles usam uniformes parecidos

com os militares, posicionam-se e protegem a bandeira. O nacionalismo é, portanto, uma característica marcante da obra, assim como o seu alastramento por toda a população, independentemente da idade.

O menino mais baixo e provavelmente mais novo permanece atento à situação, como se não quisesse perder nenhum acontecimento, buscando aprender coisas com os mais velhos, e, portanto, mais experientes. Tina, uma comunista em território rival, faz indiretamente uma crítica à perda da infância das crianças alemãs, devido a seu envolvimento, pode-se dizer involuntário e de certa maneira inocente, com o nazismo. Mesmo com todas as dificuldades advindas do exílio, continua utilizando sua arte como uma ferramenta a favor do comunismo.

A foto é reveladora quanto ao sentido de militância que se quer atribuir à imagem. Os olhos dos meninos estão direcionados à frente e fixos no horizonte, o que parece complementar uma intenção de disciplina quase militar.

Tina, uma comunista em território rival, faz indiretamente uma crítica à perda da infância das crianças alemãs, devido a seu envolvimento, pode-se dizer involuntário e de certa maneira inocente, com o nazismo. Mesmo com todas as dificuldades advindas do exílio, continuou utilizando sua arte como uma ferramenta a favor do comunismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há quatro anos me apresentaram a figura emblemática de Tina Modotti, desse conhecimento surgiu a idéia de utilizar suas fotografias como fonte para estudar a sociedade mexicana de meados dos anos 1920.

Conforme observado, o México pós-revolucionário caracterizava-se por forte instabilidade e, ao mesmo tempo, uma grande renovação cultural, uma vez que setores de vanguarda voltavam suas práticas culturais para uma arte nacionalista, que rompesse com os padrões europeus até, então, predominantes.

Tina, nesse cenário, insere-se em um grupo de pessoas que retratou o México por meio de sua arte, engajada na luta contra a desigualdade social reinante. Deve ser encarada, portanto, não como uma pessoa isolada, mas como parte de um conjunto caracterizado por um pensamento de vanguarda em um momento em que predominava um forte conservadorismo.

Este estudo, embora centrado na pesquisa de uma única pessoa teve como objetivo apresentar uma visão sobre o México nos anos 1920. Privilegiar o estudo da obra de Tina Modotti, uma micro-história, não significa perder a dimensão macro, a dimensão social, totalizadora das relações sociais, ou seja, não se deve ver Tina como uma pessoa isolada do seu contexto, do momento em que viveu, das ideologias reinantes, e sim analisá-la dando um novo enfoque ao período, uma nova maneira de estudá-lo.

A metodologia utilizada para a análise das fotografias selecionadas foi a proposta por Kossoy, baseada em três elementos: autor, tecnologia e assunto, à essa metodologia foi acrescentada a de Mauad, que enfoca dois elementos, o conteúdo e a expressão.

A utilização de fontes diversas, como as imagéticas, na análise historiográfica atual é algo inquestionável, tanto pela sua abrangência quanto pelas possibilidades de estudo que elas proporcionam, afinal, sua produção reflete a atuação de diversos elementos, que vão desde o autor da imagem até o leitor desta.

Conforme argumentam autores como Meyer e Bourdieu, todavia, não são os temas ou objetos que definem o que é história cultural, onde e quando as fontes podem ser empregadas, e sim o modo de situar-se e de tratar tais fontes. Desse modo, utilizando-se de metodologias apropriadas, sua análise pode e deve ser realizada em estudos variados, os quais abrangem temas relacionados à política e economia.

Partindo da metodologia de Kossoy foi possível verificar os elementos que compõem as imagens fotográficas e o quanto cada um deles pode influenciar na sua composição e leitura, as quais possibilitam uma pluralidade de interpretações e pontos de vista, o que não significa que tal análise seja ilimitada, pois possui critérios e uma espécie de conduta a ser seguida, baseada em fatores como a biografia do autor, seus engajamentos, a relação com demais obras de mesma autoria, o momento em que foi produzida, como foi produzida (os elementos que a compõe: jogo de claro/escuro, enquadramento, profundidade, etc.).

Até nas fotografias realizadas fora do México é visível o engajamento político de Tina Modotti, uma vez que mesmo estando em território rival, a Alemanha nazista, ela retratou cenas que associavam a infância à militarização da sociedade, por exemplo.

A composição do contexto político, econômico e social do México pós-revolucionário, tendo como base autores como Barbosa e Bethell, colaborou para a compreensão de tais fotografias, uma vez que a análise destas esteve inserida nesse tempo e nesse espaço.

Outros autores embasaram, também a leitura de tais fotografias, uma vez que a época e os acontecimentos são outros, fatos que, conforme Burke e Mauad, colaboram para dificultar ou até mesmo criar uma leitura diferente da original, visto que o que é socialmente aceito como válido se modifica de acordo com o local, data e público alvo, dentre outros fatores.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, C. A construção, consolidação e o espetáculo do poder no México revolucionário. *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 8, n. 2, p. 153-187, 2004.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BETHELL, L. *Historia de América Latina: México, América Central y El Caribe, c. 1870-1930*. Barcelona: Crítica, 1992. v. 9.
- BORGES, M. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- _____. Fotografia: desafios da interdisciplinaridade. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. 31, n. 2, p. 41-51, dez. 2005.
- BOURDIEU, P. *La fotografía: un arte intermedio*. Tradução de Tununa Mercado. México: Nueva Imagen, 1979, pp. 15-26.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004
- CARDOSO, C. *Iconografia e história*. Campinas: Unicamp, 1990. v. 1.
- CERTEAU, M. *A Escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHAMERS, A. *A fabricação da ciência*. São Paulo: Edunesp, 1994.
- CHARTIER, R. *História cultural, entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990
- FABRIS, A. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1998.
- _____. Um olhar sob suspeita. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14. n. 2, p. 107-140. jul./dez. 2006.
- GONÇALVES, C. O nome das coisas: algumas considerações sobre a leitura de fotografias. *Revista Studium*, Campinas, n. 5, 2001.

HOOKS, M. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas/SP: Papyrus, 1996.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 35-42, 2005.

MAUAD, A. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

MEIRELLES, W. *História das imagens: uma abordagem, múltiplas facetas*. Assis: Pós-História, 1995.

MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-3, 2003.

_____. O México: Revolução e Reconstrução nos anos de 1920. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina: de 1870 a 1930*. São Paulo/Brasília: Edusp/Imesp/Funag, 2002. v. 5.

_____. Gênese “ateneísta” da história cultural latino-americana. *Tempo Social, Revista de Sociologia*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2005.

MONSIVAIS, C. *Notas sobre la cultura mexicana em el siglo XX*. In: COSIO VILLEGAS, Daniel. *História general de México*. Tomo II. México: Harlet/El Colegio de México, 1988.

SARDELICH, M. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. *Educar*, Curitiba, n. 27, p. 203-219, 2006.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUILAR C.; MEYER, L. *A la sombra de la revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, 1994.

ALMEIDA, M. México em sangue: a construção da imagem do comunista pela imprensa brasileira dos anos 30. *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus, n. 2, p. 67 -76, 2000.

ARNAL, A. Construyendo símbolos - fotografía política en México: 1865- 1911. *Estudios Interdisciplinarios de America latina Y El Caribe*, Puebla, v. 9, n. 1, Enero/Junio 1998.

BENÍTEZ, F. *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana*. México. FCECREA, 1984.

BONI, P. Entrevista: Boris Kossoy. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 3, n. 3, p. 249-264, 2007

BURKE, P A Arte de ler retratos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1998. Caderno Mais.

BRAGANÇA, M. Registros documentais no cinema da revolução mexicana. *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 144-160, 2007.

CALLE, A. *Modotti: uma mulher do século XX*. São Paulo: Conrad, 2005.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. Moreira (Org.). *Desafios da imagem, fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas. Papirus, 1998.

FERREIRA, B. La última rosa de ayer: compromiso social e geração de sentido na obra fotográfica de Tina Modotti. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 4, p. 59-80, 2008.

FREUND, G *La fotografía como documento social*. Barcelona: G. Gil, 1976.

GARCIADIEGO, J. Revistas revisitadas: ventana a la historiografía mexicana del siglo XX. *Historia Mexicana*, Mexico, v. 51, n. 2, p. 221-231. 2001.

HERZOG, J. El Pensamiento economico em México. Fondo de Cultura Econômica. In: HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: O Breve Século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUERTA, M.; LUGO, C.; MEYER, R.; NAVA, G.; LA PEÑA, G.; WARMAN, A. *Balance y perspectivas de la historiografía social en México*. Tomo II. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia 1979.

HORCASITAS, B. Retorica, Ficción y espejismo: tres imagenes de un México bolchevique (1920-1940). *Relaciones*, Zamora, México, n. 101, p. 261-300, 2005.

KOAN, N. *Ni calco ni copia. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*. Disponível em: <http://lahaine.org/amauta/b2-img/nelstor_calco.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2007.

KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2000.

LAPONTE, L. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Estudos Feministas*, n. 2, 2002

LA PEÑA, S.

Trabajadores y sociedad in el siglo XX. Madrid: Siglo Vein Tiuno, 1984.

LÓPEZ, F. Mella, El que hacía de Apolo. *ISLAS*, abr./junio, 2001.

LOZOYA, J. *El Ejercito Mexicano (1911-1965)*. El Colegio de México, 1970.

MAGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Capítulo Tina Modotti: a imagem como testemunho. P. 85-106.

MALUF, S.; MELLO, C.; PEDRO, V. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Estudos Feministas*, Florianópolis, maio/ago. 2005.

MAUAD, A. Imagens da terra: fotografia, estética e história. *Primeiros Escritos*, n. 7, jul. 2001.

MEYER, J. Istor. Revista de historia internacional. *Historia Mexicana*, v. 50, n. 4, abr./junio, p. 995-1002, 2001.

MONGE, R. Desde la manigua. (la inmensidad d e la esperanza em América Latina). *Diálogos Revista Electrónica de História*, San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica, v. 1, n. 4, junio/sep. 2000.

NISHIKAWA, N. Retratos em preto e branco: uma discussão analítica sobre fontes fotográficas para o historiador. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 15, n. 12, p. 1797-1810, dez. 2005.

PADILLA, G. Historia y grafía, siete años después. *Historia Mexicana*, v. 50, n. 4, p. 945-972, abr./junio, , 2001.

RAPOSO, P. *Cultura popular: autenticidade e hibridização*. Mafra, 2002.

MULVEY, Laura. Entrevista. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 2, maio/ago. 2005.

REED, J. *Insurgent Mexico*. New York: D. Appleton & Co., 1914.

ROSADO, D. *Historia y pensamiento econômico de México. Clases Sociales. Partidos Políticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

_____. *Problemas econômicos de Mexico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

SCHMIDT, B. Construindo Biografias ... historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 19, 1999.

SONTAG, S. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

SORLIN, P. Indispensáveis e enganosas, as imagens testemunhas da história. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1994.

VILLA, M. *A Revolução mexicana*. São Paulo: Ática, 1993.

YANKELEVICH, P. *Extranjeros indeseables em México (1911-1940): una aproximación cuantitativa a la aplicación Del artículo 33 constitucional*. Distrito Federal, México, 2004.

WEYMULLER, F. *Historia de México*. México: Diana, 1975.

WIONCZEK, M. *La sociedad mexicana: presente y futuro*. México: Fondo de Cultura Economica, 1974.

ANEXOS

ANEXO A



Figura 25 – Fotogramas do filme Tiger's Coat



Figura 26 – Tina e Robo trabalhando no estúdio, 1921
Fonte: Hooks (1997)



Figura 27 – *Meu mais novo amante!*,(1923)
Fonte: Hooks (1997)



Figura 28 – *Arcos* (1924)
Fonte: Hooks (1997)

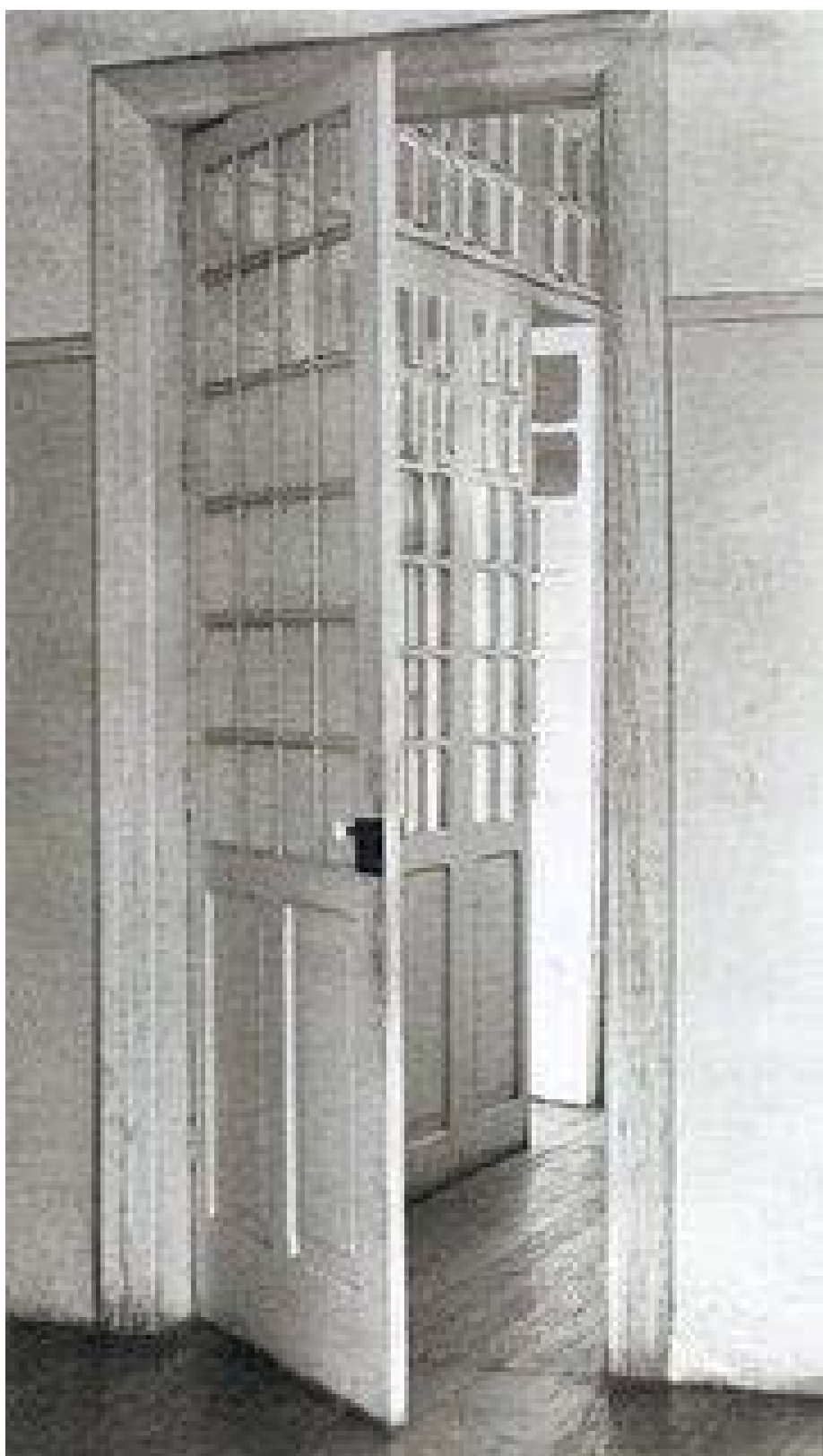


Figura 29 – *Portas* (1925)
Fonte: Hooks (1997)

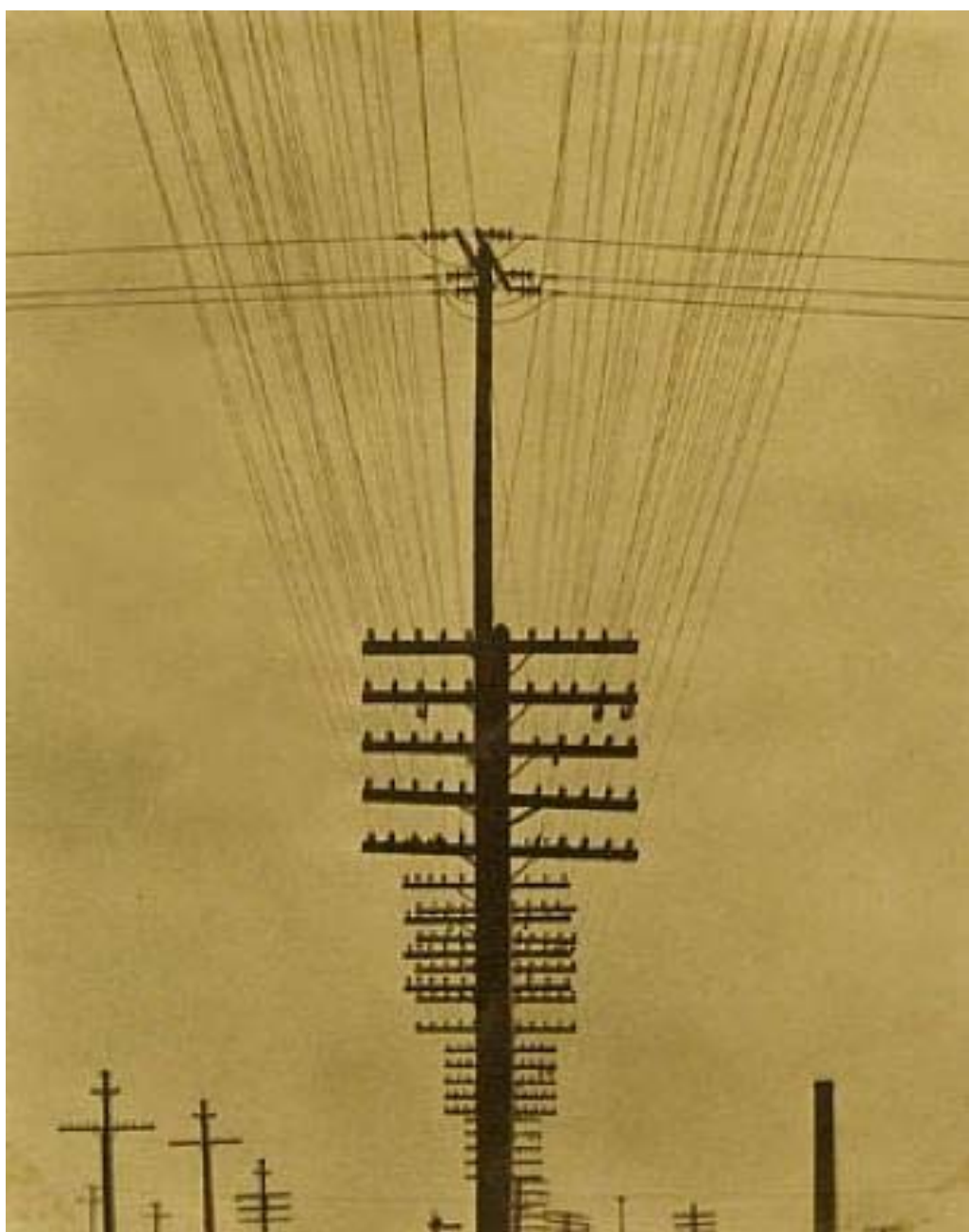


Figura 30 - *Fios telegráficos* (1925)
Fonte: Hooks (1997)

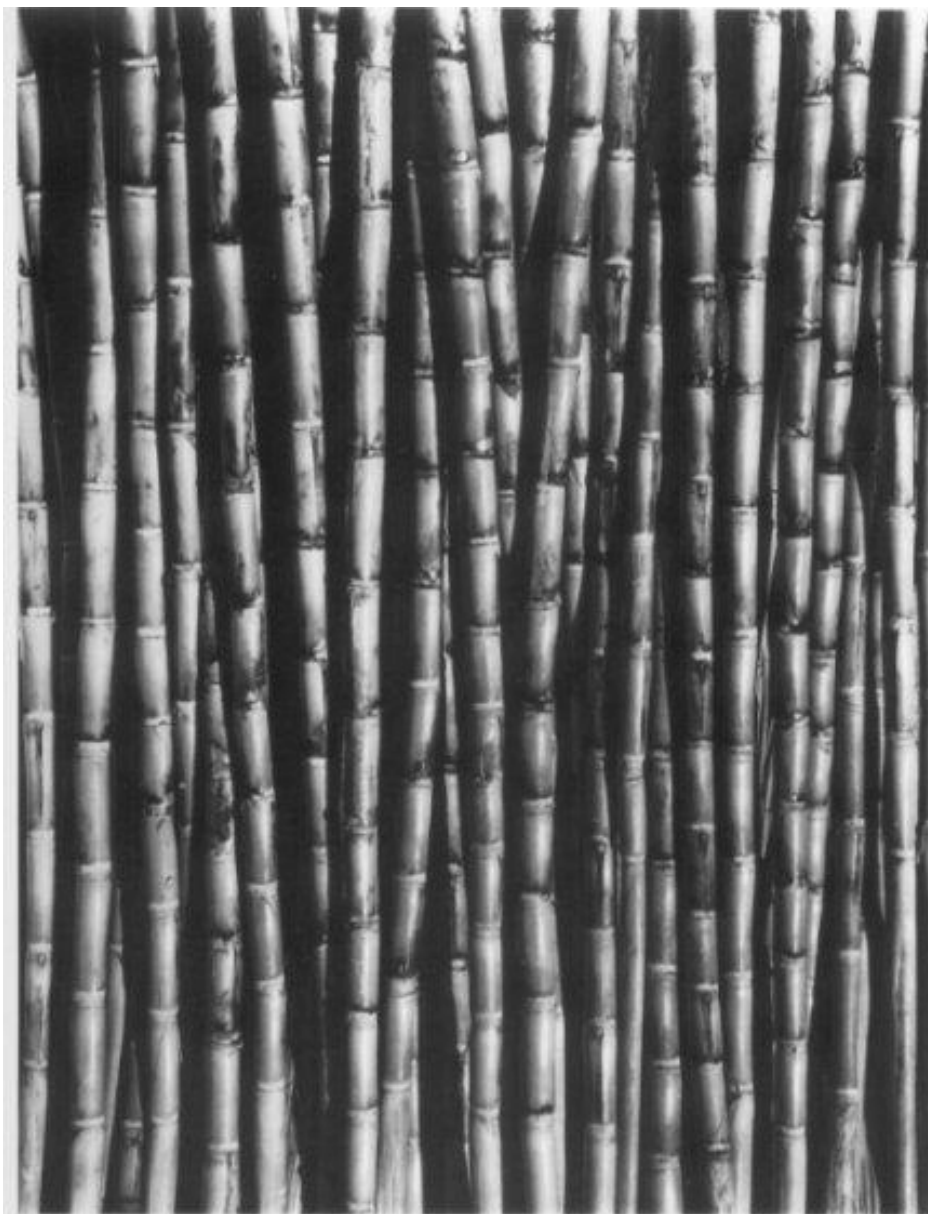


Figura 31 – *Cana-de-açúcar* (1925)
Fonte: Hooks (1997)

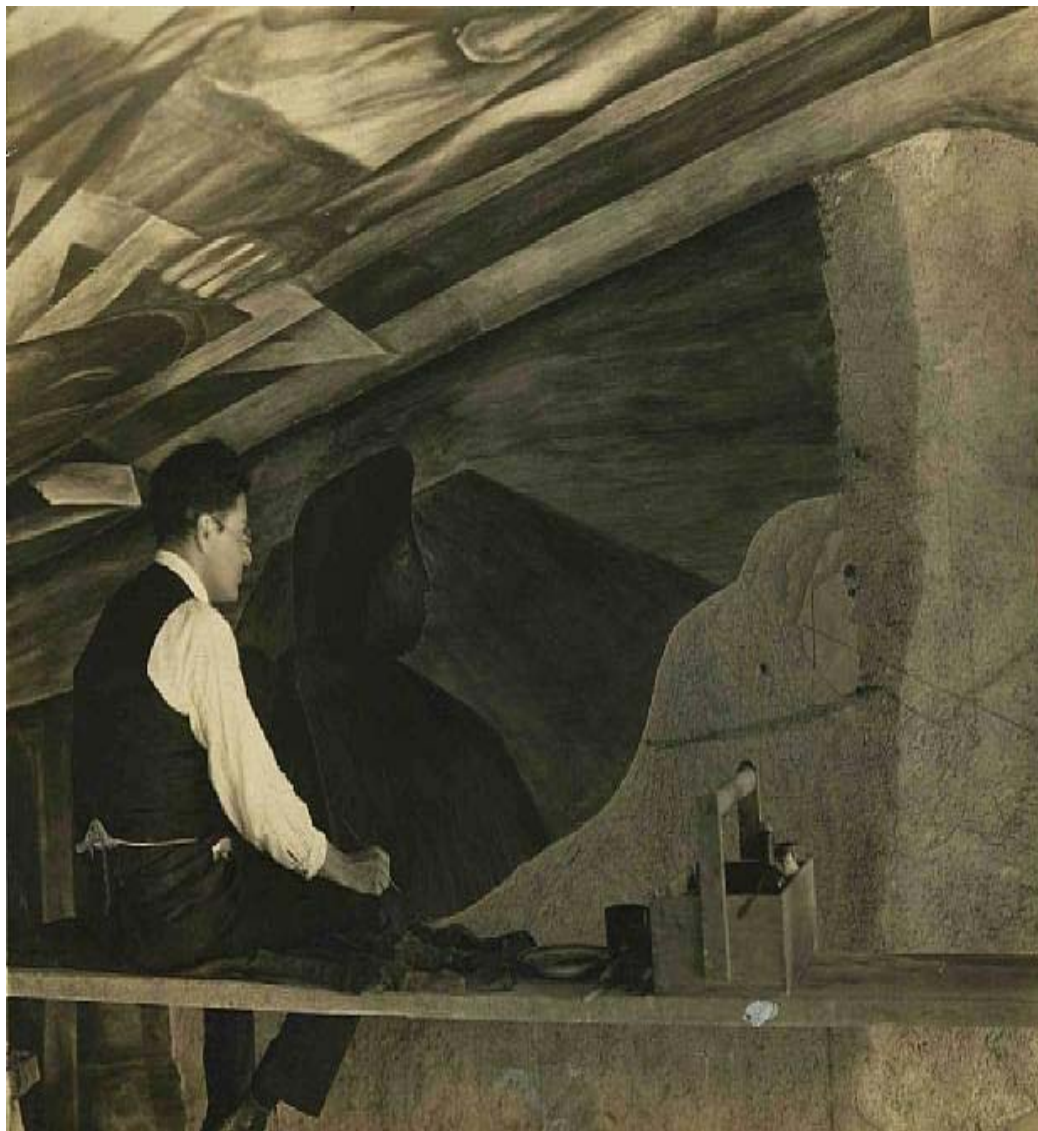


Figura 32 – *José Clemente Orozco trabalhando* (1927)
Fonte: Hooks (1997)

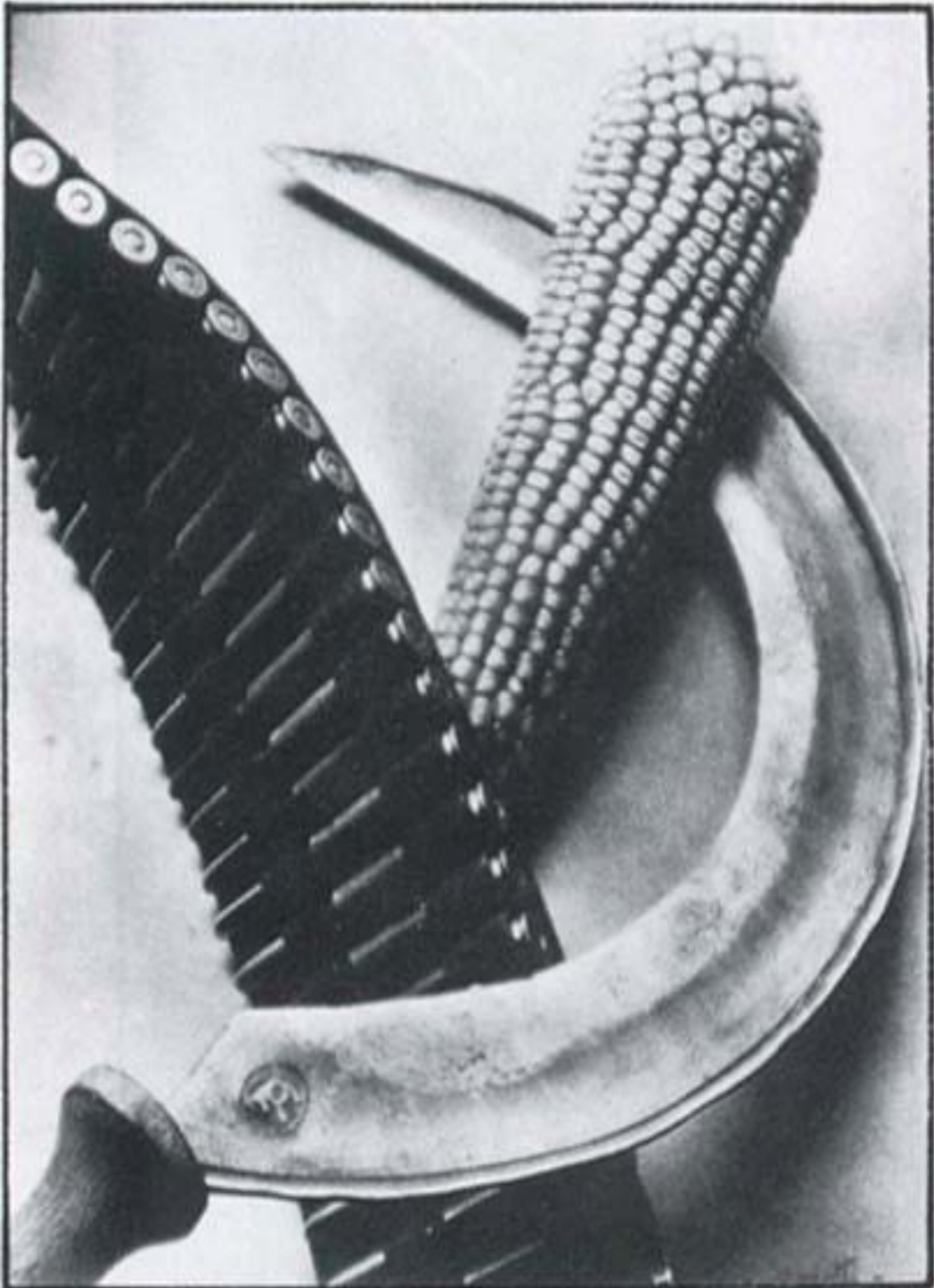


Figura 33 – *Espiga de Milho, Foice e Cartucheira* (1927)
Fonte: Hooks (1997)



Figura 34 – *Mãe índia amamentando seu bebê* (1925)
Fonte: Hooks (1997)

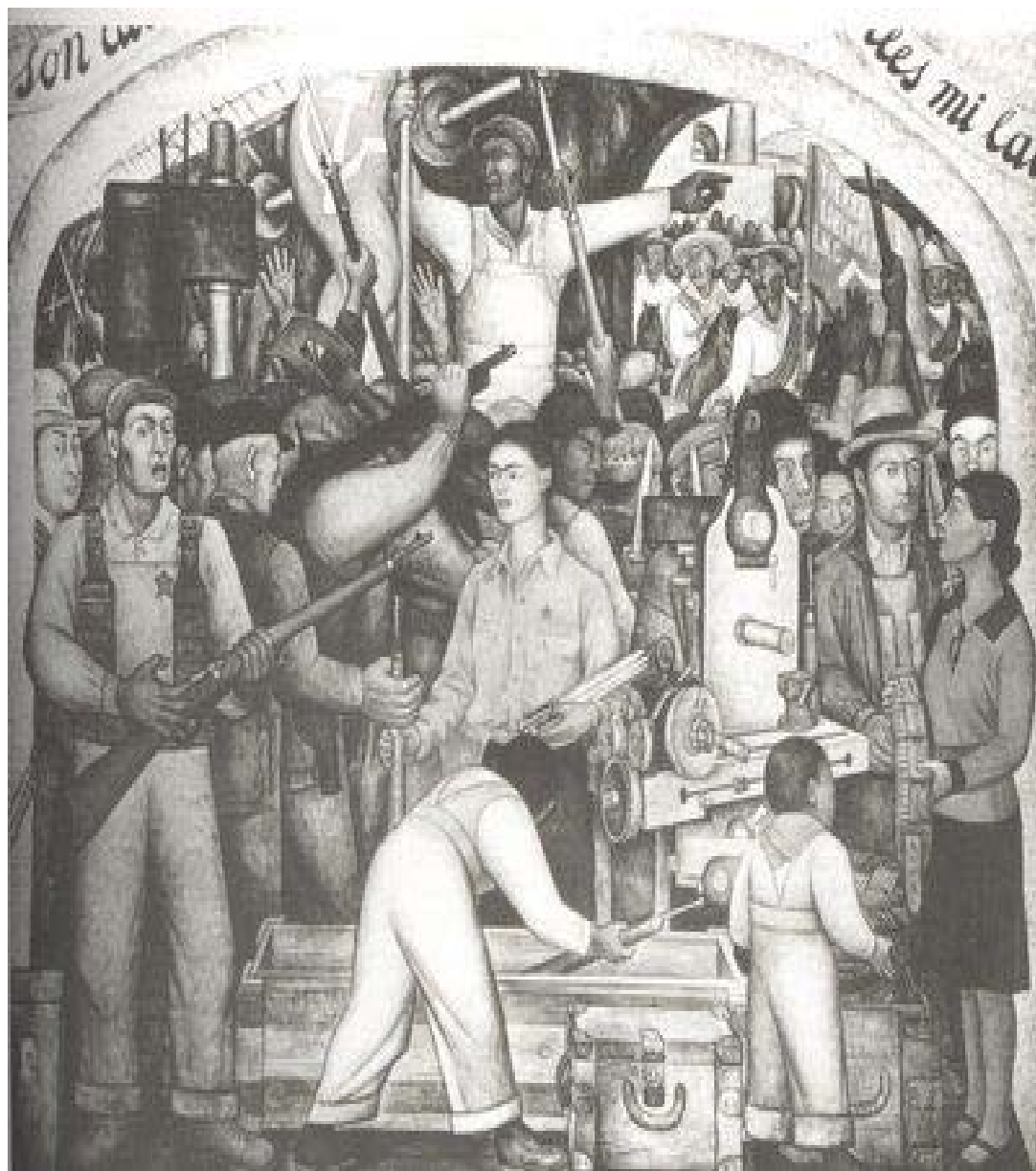


Figura 35 – Mural de Rivera (Tina no canto direito, segurando uma cartucheira, e Frida no centro, recebendo uma arma de um homem que se encontra de costas, além de segurar outro objeto, provavelmente de ataque).

Fonte: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2008/01/madonna.html>



Figura 36 – *Julio Antonio Mella* (1928)
Fonte: Hooks (1997)