



A fotógrafa como intelectual:

Tina Modotti e o periódico comunista *El Machete*
no México pós-Revolução (1923-1929)

Fernanda Brenelli Rueda¹

RUEDA, F. B. **A fotógrafa como intelectual:**

Tina Modotti e o periódico comunista *El Machete*
no México pós-Revolução (1923-1929)

História Social, vol. 21, p. 01-44, e026002, 2026

Resumo: O artigo discute os motivos e as implicações de aproximar Tina Modotti da categoria de intelectual, propondo uma revisão crítica das narrativas que historicamente privilegiaram sua vida pessoal, seus relacionamentos e sua militância comunista em detrimento de sua produção fotográfica. Esta pesquisa busca equilibrar trajetória e obra, valorizando o caráter intelectual da fotografia e evitando interpretações excessivamente biográficas. Para isso, analisa fotografias publicadas por Modotti no periódico oficial do Partido Comunista mexicano, *El Machete*, considerando sua materialidade, seus contextos de circulação e seus potenciais efeitos entre os leitores. A partir de referenciais da história intelectual latino-americana, o estudo propõe compreender a atuação de Modotti como fotógrafa e intelectual no contexto de disputas do México pós-revolucionário.

Palavras-chave: Tina Modotti. *El Machete*. Fotografia. História Intelectual. México.

¹ Mestranda em História na Universidade Estadual de Campinas. A pesquisa aqui apresentada é resultado de uma iniciação científica financiada pela FAPESP, processo 23/17987-4, entre 2024 e 2025.

The Photographer as Intellectual:

Tina Modotti and the Communist Periodical *El Machete*
in Post-Revolutionary Mexico (1923–1929)

Fernanda Brenelli Rueda

Abstract: The article discusses the reasons and implications of approaching Tina Modotti through the lens of intellectual history, proposing a critical reassessment of narratives that have historically privileged her personal life, relationships, and communist militancy over her photographic production. This research seeks to balance life and work, emphasizing the intellectual dimension of photography and avoiding excessively biographical interpretations. To that end, it analyzes photographs published by Modotti in the communist newspaper *El Machete*, considering their materiality, circulation contexts, and potential effects on readers. Drawing on frameworks from Latin American intellectual history, the study aims to understand Modotti's role as both a photographer and an intellectual in post-revolutionary Mexico.

Keywords: Tina Modotti. *El Machete*. Photography. Intellectual History. Mexico.

Introdução

Por que aproximar a categoria do fotógrafo – e, particularmente, da fotógrafa – à categoria de intelectual? Por que fazer isso no caso de Tina Modotti?

Nas últimas cinco décadas, uma bibliografia relativamente vasta foi produzida a respeito da fotógrafa ítalo-americana. Entre seu falecimento em 1942 e a década de 1970, Modotti foi alvo de certo esquecimento. Quase quatro décadas depois de sua morte, em um contexto de efervescência dos

movimentos feministas, seu nome foi pinçado e sua figura passou a ganhar atenção renovada. Nesse primeiro momento, muitas biografias foram escritas e começaram a circular no meio editorial internacional.² Como é esperado de trabalhos de natureza biográfica, esse material acabou por operar uma valorização da trajetória pessoal de Modotti em detrimento de sua obra fotográfica. Sua vida conturbada, entrecortada por múltiplos relacionamentos amorosos e seu profundo envolvimento com a militância comunista foi o que ganhou maior destaque.

No entanto, nesse processo, o interesse em renascer e reconstruir Tina Modotti enquanto figura idealizada promoveu um apagamento de sua humanidade, bem como de sua produção fotográfica, na medida em que sua existência como mulher e a trajetória militante foram narrativamente sobrepostas ao lugar de fotógrafa e criadora. Sedimentou-se um olhar capaz de enxergar o romantismo e as aventuras de uma personagem feminina que navegou o século XX e se envolveu profundamente com muitos dos processos históricos em voga. Sua agência e sua obra, atravessadas por essa mesma trajetória e contexto, no entanto, foram escanteadas.

Nos últimos 20 anos, desde o movimento por uma reemergência da personalidade histórica e sua consolidação, há alguns trabalhos que se voltam para Tina Modotti também enquanto criadora e que fazem a crítica da obra de Modotti utilizada de forma ilustrativa e, portanto, se afastam dessa tendência. Dentre os trabalhos localizados, é possível dividi-los em três grandes tendências, com eventuais sobreposições: 1) os que são construídos em moldes comparativos, em que a obra da fotógrafa ítalo-americana é colocada ao lado de outros fotógrafos, sejam eles latino-

² Escrito majoritariamente por jornalistas, essas biografias foram escritas e publicadas por autores dos Estados Unidos, México, Alemanha e Itália, ganhando também traduções no Brasil. Em 1979, é publicado *Una vida frágil*, de Mildred Constantine, obra que abre a sequência de escritos e pesquisas sobre a vida de Modotti. Em seguida, são publicados *Retrato de mujer*, de Vittorio Vidali, em 1984; *Verdad y Leyenda de Tina Modotti*, de Christiane Barckhausen-Canale, em 1989; *Tinísima*, de Elena Poniatowska, em 1993; *Tina Modotti: Photographer and revolutionary*, de Margaret Hooks, em 1997; em 1999, *Vivir y morir en México*, de Antonio Saborit, e *Shadows, Fire, Snow: the life of Tina Modotti*, de Patricia Albers; e, por fim, *Tina Modotti: fra arte e rivoluzione*, de Letizia Argenterì, em 2005.

americanos ou politicamente engajados³; 2) aqueles que fazem uma leitura da obra a partir de uma perspectiva feminista ou informada pela categoria de gênero⁴ e 3) os que estão inseridos em um campo teórico-metodológico da área de comunicação e artes visuais, preocupadas principalmente com a dimensão estético-artística das imagens e sua categorização em fases ou movimentos.⁵

³ No primeiro grupo, que constrói comparações entre a obra de Modotti e outros artistas, menciona-se, cronologicamente, o livro da italiana Mariana Figarella, intitulado *Edward Weston e Tina Modotti in Messico*, de 2003, que esquadrinha as relações tanto pessoais quanto artísticas dos dois fotógrafos. Em seguida, um artigo da historiadora Erika Zerwes (2016) que aproxima, em um estudo de caso, as trajetórias e duas fotografias de Kati Horna e Modotti em que são retratadas mulheres amamentando, localizando essas imagens dentro de movimentos de fotografia obrera e humanista. Em terceiro, a dissertação de mestrado em História de Vinícius Lourenço Barbosa (2022), um trabalho de historiografia da fotografia, que traça uma comparação entre as trajetórias políticas e artísticas de Modotti e o fotógrafo cubano Alberto Korda; e, por fim, a dissertação de mestrado em História da Arte de Adriana Felden (2018), jornalista e fotógrafa, que constrói uma comparação estético-política entre as fotomontagens jornalísticas de Modotti e o fotógrafo alemão John Heartfield, procurando estabelecer diálogos e semelhanças especialmente no que diz respeito às vanguardas soviéticas e o uso de fotomontagens como forma de propagar discursos revolucionários e soviéticos. Neste último trabalho, apesar de ter como proposta analisar algumas das imagens de Modotti veiculadas no periódico *El Machete*, há uma restrição a fotomontagens publicadas durante o ano de 1928 que, supostamente, seriam de sua autoria.

⁴ No segundo grupo, aquele que aborda as imagens a partir de uma perspectiva informada pelo feminismo e a categoria de gênero, destacamos três textos: o já citado artigo de Erika Zerwes (2016); um segundo trabalho de Adriana Felden (2016), dessa vez o artigo *O trabalho fotográfico de Tina Modotti. A representação feminina na sua obra e, por fim, o livro de Andrea Noble (2000), Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, que busca fazer uma leitura focada em sua produção fotográfica a partir de uma justificativa feminista, reservando especial atenção ao que teria significado ser mulher e fotógrafa em seu contexto, e como esses aspectos atravessam sua obra.

⁵ Dentre os trabalhos propriamente historiográficos, citamos também a pesquisa feita nos últimos anos pela historiadora brasileira Fabiane Taís Muzardo, que aborda a produção fotográfica de Tina Modotti tanto em seu mestrado (2010), quanto no doutorado (2019). No primeiro, realiza um levantamento da trajetória de Modotti e a divisão e análise de sua produção fotográfica, que separa em três fases. Já em sua tese, construída a partir da concepção de que há uma “mexicanidade” plural e latente nas fotografias de Modotti, Muzardo procura construir uma trajetória político-artística menos estanque para a fotógrafa, opondo-se à tão comum divisão da obra em fases. O quarto capítulo é dedicado a mapear o trabalho que a ítalo-americana fez para o periódico *El Machete* e indicar alguns caminhos interpretativos possíveis. Nele, a historiadora tem como foco dois principais objetivos: demonstrar que há a construção de uma relevante comunicação imagética no periódico, privilegiando a participação de Modotti em sua argumentação, e desconstruir a leitura rígida que coloca sua produção fotográfica deste período como exclusiva ou essencialmente

Mesmo nas obras e trabalhos que dedicaram um espaço maior às fotografias, como é o caso de pesquisas situadas no campo da história da arte e da fotografia, não é incomum que essas imagens sejam operadas como meio para a reconstrução do percurso artístico trilhado por Modotti. Ou seja, as fotografias acabam, por vezes, limitadas à uma análise estética que não é incorreta nem descabida, mas que por vezes coloca em segundo plano dados de circulação dessas imagens, bem como de seus impactos enquanto formas de mediação cultural.

Também é bastante recorrente que o nome de Edward Weston seja apresentado como forma de validação da atuação de Modotti, o que costuma transformar a fotógrafa, antes de mais nada, em discípula, modelo, aprendiz e amante. A título de exemplo, toma-se o recentemente publicado “História da América Latina em 100 fotografias”, escrito e organizado pelo historiador e jornalista brasileiro Paulo Antonio Paranaguá, publicado pela Bazar do Tempo no segundo semestre de 2025. Modotti, apesar de não ganhar uma fotografia na seleção, é mencionada no texto ao menos três vezes. Na primeira, o autor escolheu introduzi-la da seguinte maneira: “Para seu livro, [Anita] Brenner encomendou trabalhos a dois fotógrafos vanguardistas que moraram no México, o estadunidense Edward Weston e a italiana Tina Modotti, para quem posou nua ou em atitude desafiante.”⁶

Nos três anos que compartilharam no México, quando Modotti efetivamente deu início à sua atuação na fotografia, ela e Weston produziram juntos um conjunto de mais de 200 fotografias para o livro *Ídolos tras los altares* (1929), da intelectual mexicana Anita Brenner, mencionados no trecho. Na historiografia da fotografia latino-americana, Weston e Modotti firmaram-se como precursores da fotografia moderna no país, ao lado de

política. Destaca-se, aqui, que as cinco fotografias que servem de fontes neste texto aparecem sinalizadas por Muzardo no quarto capítulo de sua tese. A historiadora traça análises das imagens, indicando ora elementos de conteúdo, ora de forma. Dessa forma, a intenção da pesquisa aqui proposta volta-se a expandir essas reflexões iniciadas por Muzardo, fazendo novas perguntas e conexões quanto à relação dessas fotografias e a cultura visual mexicana pós-Revolução, como, particularmente, interpretar a atuação e produção de Modotti na chave da história intelectual.

⁶ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **História da América Latina em 100 fotografias**. 1. ed. São Paulo: Bazar do Tempo, 2025, p. 22-23.

nomes como Manuel e Lola Álvarez Bravo, na medida em que romperam esteticamente com a tradição pictorialista e exotizante até então realizada por grande parte dos fotógrafos atuantes, quase sempre estrangeiros, como é o caso do alemão Hugo Brehme, que Paranaguá, mais adiante, também menciona.

No México, foi o fotógrafo alemão Hugo Brehme quem estabeleceu a pauta indigenista, folclórica e tradicionalista, com seu livro autoeditado em 1923, *Das Malerische Mexiko*, reeditado com o título *México Pintoresco* (1990). Não havia, no entanto, uma separação com a tendência modernista: Manuel Álvarez Bravo aprendeu o ofício com Brehme, mas ao mesmo tempo foi sensível às experiências vanguardistas de Edward Weston e de sua discípula Tina Modotti, antes de expressar sua própria visão poética, às vezes sintonizada com o Surrealismo.⁷

Dessa forma, é possível perceber que, mesmo reconhecendo o papel histórico desempenhado por Modotti no desenvolvimento da fotografia vanguardista mexicana, o autor não deixa de endossar a relação entre mestre e discípula, citando, de antemão, o fato de que a italiana havia posado nua para Weston. O mais curioso é que o autor reproduz a mesma crítica aqui apresentada quanto ao apagamento de suas fotografias:

No caso da italiana Tina Modotti, que teve uma curta trajetória profissional no México pós-revolucionário (1923-1930), não foi uma imagem a adquirir a categoria de ícone, mas a própria fotógrafa. Sua vida romântica e sua militância comunista ganharam mais destaque do que sua produção sobre os movimentos sociais.⁸

É essencial destacar que os trechos apresentados são aqui mobilizados apenas de maneira ilustrativa, a fim de demonstrar a força de certas narrativas a respeito de Modotti no âmbito acadêmico. Diante dessas

⁷ Ibid, p. 34.

⁸ Ibid, p. 32.

questões, o presente artigo é fruto de uma pesquisa que, ao voltar-se para a produção fotográfica de Modotti, buscou responder à seguinte pergunta: como, afinal, balancear a relação entre autor(a) e obra, equilibrando a trajetória pessoal e criativa e a análise dessas fotografias enquanto objetos historicamente localizados?

A valorização do teor intelectual da produção fotográfica é, nesse contexto específico, uma proposta metodológica que almeja evitar duas tendências observadas na historiografia, ao menos no caso de Tina Modotti: a limitação do objeto fotográfico a um possível valor artístico e, no caso dos estudos que enfocam mulheres – fotógrafas ou não –, as leituras excessivamente biográficas de suas obras, ou seja, a criação de um discurso que atrela vida e obra⁹ e que pode vir a estrangular as análises e promover mitificações que desumanizam os sujeitos enfocados, seja pela tentativa de associar uma certa unidade e coerência artificiais à produção ou mesmo pelo empreendimento de narrar a história de uma “mulher exemplar”.

A fim de possibilitar a realização desta proposta, a pesquisa aqui apresentada se deu na análise de cinco fotografias da autoria de Tina Modotti que foram veiculadas, no final da década de 1920, no periódico oficial do Partido Comunista mexicano, o *El Machete*. Modotti filiou-se ao PCM em 1927 e participou da edição do periódico até a sua deportação, em dezembro de 1929. Ao focar um caso específico de circulação dessas imagens, a principal intenção é encarar o meio de veiculação das fotografias como um elemento fundamental para sua própria constituição, dando especial atenção ao caráter material das imagens e aos ambientes de disputa e associação de discursos e debates. Dessa forma, defende-se a importância de considerar e analisar o papel dos jornais e da imprensa no recorte da pesquisa, particularmente investigando a trajetória e a circulação do *El Machete*, no intuito de elaborar reflexões sobre as possíveis reverberações que fotografias publicadas nele poderiam gerar entre os leitores.

⁹ COSTA, Helouise; ZERWES, Erika. **Apresentação** – Mulheres fotógrafas/mulheres fotografadas: Fotografia e gênero na América Latina. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 9-17.

Assim, as próximas seções do presente trabalho são duas: em um primeiro momento, a partir do aparato teórico-metodológico de autores como Jorge Myers, Carlos Altamirano e Flávia Fiorucci, pretende-se investigar de que maneiras a cultura visual, e especificamente, a fotografia enquanto tecnologia imagética, podem estabelecer diálogos com a agenda da história intelectual latino-americana. Nessa esteira, propõe-se interpretar as fotografias a partir daquilo que as intelectuais estadunidenses Susan Sontag e Judith Butler discutiram a respeito da “eficácia ético-política” da fotografia, a fim de esquematizar uma janela interpretativa para a segunda parte desta argumentação, que se detém sobre a atuação intelectual de Tina Modotti no *El Machete*.

Possibilidades teórico-metodológicas: a fotografia na agenda da história intelectual latino-americana

A pluralidade teórico-metodológica é uma das características mais marcantes e valiosas da história intelectual. Mesmo a categoria de intelectual é escorregadia, sendo com frequência debatida e reformulada, cada vez mais atenta a nuances, problemáticas e exclusões que todo esforço de definição acaba fatalmente por cometer. Nos últimos anos, os especialistas do campo, a partir de novas reflexões e definições, vêm apontando para um rompimento com os limites disciplinares. Isso é visível, por exemplo, quando o argentino Carlos Altamirano, professor da Universidade de Quilmes, elege o conceito de “elites culturais” para se referir ao grupo que comporta os intelectuais, ou seja,

homens e mulheres, sejam escritores ou artistas, criadores ou difusores, eruditos, especialistas ou ideólogos, no papel que os faz socialmente mais visíveis: atores do debate público, o intelectual como ser cívico — “consciência” de seu tempo, intérprete da nação ou voz de seu povo, tarefas em acordo com a definição dos intelectuais como grupo ético.¹⁰

¹⁰ ALTAMIRANO, Carlos. Élités culturales en el siglo XX latinoamericano. In: **Historia de los intelectuales en América Latina**. v. 2. Madri: Katz Editores, 2010, p.9. Tradução nossa.

Nesta definição, o foco recai sobre as variadas formas de atuação que podem ser assumidas pelos intelectuais, sem, no entanto, se dissociar de duas características centrais: seu caráter público e o aspecto ético de sua atuação, na medida em que assumiam uma posição social específica.

Dessa perspectiva, as elites culturais desempenhavam um papel fundamentalmente público, que encontrava uma diversidade de formas e práticas para apreender, interpretar e significar o mundo. É por tal razão que o professor e historiador Jorge Myers, exemplarmente, define a história intelectual como

uma exploração da produção douta realizada pelas elites letradas do passado, enfocada a partir de uma perspectiva que considera a própria condição de inteligibilidade histórica dessa produção como derivada de sua reinserção (por parte do pesquisador) em um contexto social e cultural — simbólico e material — historicamente específico que, na maioria dos casos, será o contemporâneo dessa produção.¹¹

Aqui, em profundo diálogo com Altamirano, Myers destaca dois conceitos: primeiro, o de elite letrada, em que “sua condição de ‘elite’ deriva de seu nível de especialização nos recursos simbólicos necessários para produzir um discurso douto sobre qualquer atividade ou experiência humana.”¹² Em seguida, com a noção de produção douta, destaca um universo criativo amplo que não se limita às dimensões de escrita, nem às disciplinas acadêmicas, abarcando, portanto, uma ampla gama de expressões humanas que utilizam linguagens diversas: das artes plásticas à música popular, as matemáticas e suas aplicações, as artes cênicas e cinematográficas. O termo douto, por sua vez, demarca a necessidade de uma “linguagem elaborada e complexa”, ancorada a uma tradição, mas não

¹¹ MYERS, Jorge. Músicas distantes: algumas notas sobre a história intelectual hoje – horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem. In: SÁ, Maria Elisa Noronha de (org.). **História intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016, p. 25.

¹² Ibid, p. 24.

apenas uma linguagem organizada por “signos alfabéticos ou caracteres pictográficos”.¹³

No Brasil, a professora Maria Elisa Noronha de Sá (PUC-Rio), em conferência transmitida no Youtube em maio de 2025 no canal do grupo de estudos de História Intelectual da UFMG, sintetiza alguns dos desafios que acompanham as transformações e alargamentos no campo¹⁴. Em especial, dado o recorte do trabalho aqui empreendido, destaca-se: como a história intelectual pode responder, por exemplo, às particularidades trazidas pelo extralinguístico — como é o caso das imagens, do visual, dos corpos, dos afetos e das emoções?

Dando continuidade à pergunta de Sá, dentro dos objetivos deste trabalho, é possível também perguntar como a história intelectual pode vir a incorporar produções de ordem visual ao seu escopo, mas, em particular, as fotografias. Tendo isso em vista, esta pesquisa buscou estabelecer uma interlocução entre a história intelectual e o campo interdisciplinar da cultura visual, incorporando questões como o lugar do visual e do visível nos processos de produção da realidade — e não simplesmente na reprodução desta — e do olhar como forma de criação humana.

Por cultura visual entende-se uma abordagem investigativa que encara as imagens como produtora de discursos, tendo em vista suas especificidades materiais e tecnológicas, seus diversos contextos de significação e seus conjuntos correlatos de fontes e circuitos visuais. Diante disso, os processos de produção, mediação e apropriação compreendidos como um conjunto de práticas são encarados enquanto criadores e mediadores de percepção e interpretação de determinada sociedade¹⁵ —

¹³ Ibid, p. 25.

¹⁴ CONFERÊNCIA História Intelectual latino-americana – Profa. Dra. Maria Elisa Noronha de Sá (PUC-RJ). Belo Horizonte, MG: História Intelectual UFMG, 2025. 1 vídeo (85 minutos). Publicado pelo Canal História Intelectual UFMG. YouTube, 15 abr. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kM5MN7sdnfs>. Acesso em: 20 maio 2025.

¹⁵ SCHIAVINATTO, Iara Lis; ZERWES, Erika. **Cultura visual**: imagens na modernidade. São Paulo: Cortez, 2018.

algo bastante próximo das definições de Altamirano e Myers quanto às preocupações das investigações da história intelectual.

Nessa perspectiva, a cultura visual “não limita seu interesse à imagem isolada, mas se volta também para o conjunto de práticas que a produz, que a percebe e que a consome e/ou recebe”.¹⁶ Se, como colocou Myers, a história intelectual “privilegia uma análise que enfatiza as formas de pensar, de discorrer e de imaginar que os seres humanos manifestaram no passado”¹⁷, a agenda da cultura visual pode ajudar a elaborar questões e perguntas sobre como isso foi realizado a partir das imagens. Entende-se que, dentre as variadas atividades intelectuais praticadas pelas elites letradas/culturais, há algo que pode ser sempre identificado: a manipulação de um nível simbólico de significação. Essa perspectiva aparece destacada por Flavia Fiorucci, em seu texto de apresentação para o Dossiê “*Los otros intelectuales: curas, maestros, intelectuales de pueblo, periodistas y autodidactas*”, de 2013, publicado pela Revista Prismas:

todos eles [os intelectuais] se ocupavam de tarefas intelectuais, ou seja, trabalhavam com “o simbólico”, por isso poderíamos considerá-los como intelectuais. A esta poderiam somar-se características específicas que a priori os diferenciavam como “outros”: a vinculação com “o local”; a consciência de ocupar um espaço marginal no campo intelectual que se tornava um selo de identidade; e a pertença simultânea a outros campos.¹⁸

Algo semelhante é apontado por Myers, que escreve:

¹⁶ Ibid, 2018, p. 16.

¹⁷ MYERS, Jorge, Op. cit., p. 23.

¹⁸ No original, em espanhol: “*La primera y la más obvia era que todos ellos se ocupaban de tareas intelectuales, es decir, trabajaban con “lo simbólico”, por esto podríamos considerarlos como intelectuales. A esta podrían sumarse características específicas que a priori los diferenciaban como “otros”: la vinculación con “lo local”; la conciencia de ocupar un espacio marginal en el campo intelectual que devenía en sello de identidad y la pertenencia a otros campos en simultáneo.*”. Tradução nossa. Disponível em: FIORUCCI, Flavia. Los otros intelectuales: curas, maestros, intelectuales de pueblo, periodistas y autodidactas. Presentación. **Prismas – Revista de historia intelectual**, v. 17, n. 2, p. 165–168, 2013, p. 166.

E, também, o perfil de objeto que emerge ante o olhar escrutador do historiador dedicado à história intelectual é o de uma produção intelectual cuja face simbólica aparece de maneira irrefutável, unida à sua face material — e vice-versa —, e cujo ato de enunciação original, tanto como sua posterior circulação exigem um ator social que seja o autor e/ou receptor desses objetos.¹⁹

No caso de Modotti, é possível argumentar pela sua intensa preocupação em produzir imagens que considera veículos de produção da verdade — algo que é especialmente notável, mas não exclusivo, em sua atuação no *El Machete*. Sua motivação criativa, especialmente depois do amadurecimento de seu posicionamento político, advém de um uso especializado da eloquência da imagem fotográfica e da função que ela pode ocupar na produção social, como ela mesma afirma em seu manifesto “Sobre la fotografía”, de 1929.

Sempre que empregam as palavras “arte” ou “artístico” em relação ao meu trabalho fotográfico, tenho uma sensação desagradável, seguramente devido ao mau uso e abuso que se faz delas. [...] Mas para nós, que empregamos a câmera como uma ferramenta, ou como o pintor emprega seu pincel, não nos importam as opiniões adversas, temos a aprovação das pessoas que reconhecem o mérito da fotografia em suas múltiplas funções e a aceitam como o meio mais eloquente e direto de fixar ou registrar o tempo presente.²⁰

¹⁹ MYERS, Jorge, Op. cit., p. 26.

²⁰ No original: “*Sempre que se emplean las palabras “arte” o “artístico” en relación a mi trabajo fotográfico, recibo una impresión desagradable, debida seguramente al mal uso y abuso se hace de ellas. [...] Pero para nosotros, los que empleamos la cámara como una herramienta, o como el pintor emplea su pincel, no nos importan las opiniones adversas, tenemos la aprobación de las personas que reconocen el mérito de la fotografía en sus multiples funciones y la aceptan como el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente.*” Tradução nossa. O texto completo pode ser acessado em: ALVAREZ, E. L.; SOLETO, N. S. **Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929. A new vision, 1929.** México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000, p. 32-33. Disponível em: https://issuu.com/c_imagen/docs/tina-modotti. Acessado em 8 de junho de 2026.

Além de suas cartas, esse é o único escrito da fotógrafa do qual pode-se coletar informações quanto ao seu posicionamento propriamente criativo e, por que não, intelectual. O trecho “nós, que empregamos a câmara como uma ferramenta”²¹, é uma clara demonstração da forma como Modotti interpreta a utilidade da fotografia: ela é a materialidade, o meio, a linguagem eleita por ela para se inserir e fazer ver no debate público.

Em seu tempo, Modotti valoriza aquilo que Roland Barthes identifica como o “efeito de realidade” da fotografia. É o caráter indicial da imagem técnica, sua inegável ligação com o objeto representado — “o que a fotografia tem de seu, de próprio”²², para citá-la mais uma vez — que informa suas escolhas. Modotti, no final da década de 1920, renega as intenções artísticas e plásticas que os fotógrafos podem tomar, as “manipulações”, como ela mesma diz, e valoriza a fotografia como “o meio mais eloquente e direto para fixar ou registrar o tempo presente”.²³

Mesmo que hoje, quase um século depois, o estatuto de verdade da imagem fotográfica tenha se esgarçado, era essa crença que informava sua prática e pode-se argumentar que essa é uma das bases da produção douda de Modotti. A sua escolha pela fotografia é calculada; a câmara é sua ferramenta para interpretar e significar o mundo, mas também para convocar à ação. Diante disso, e retomando a função ética do intelectual enquanto intérprete, preconizada por Altamirano, e a dimensão simbólica de sua produção, como defendido por Myers e Fiorucci, é possível traçar algumas proposições preliminares sobre como funcionaria, portanto, o caso específico do fotógrafo enquanto alguém que desempenha o papel de um intelectual na sociedade. Duas autoras importantes para os debates da ética na fotografia são Susan Sontag e Judith Butler, que, apesar de fazerem perguntas semelhantes, chegam a conclusões distintas. Sontag, em “Sobre fotografia”, publicado originalmente em 1977, defende pela primeira vez

²¹ Ibid, p. 32.

²² Ibid, p. 32.

²³ Ibid, p. 32.

a impossibilidade da imagem fotográfica enquanto uma forma de interpretação. Butler, por sua vez, propõe em “Quadros de Guerra”, de 2009, um diálogo no capítulo “Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag”, apontando para sua principal discordância em relação à autora:

Na minha opinião, não faz sentido aceitar a afirmação de Sontag, feita repetidas vezes em seus escritos, de que a fotografia não pode, por si só, oferecer uma interpretação, de que necessitamos de legendas e análises escritas para complementar a imagem discreta e pontual. Segundo ela, a imagem pode apenas nos afetar, não nos munir de uma compreensão do que vemos.²⁴

Dessa forma, as autoras tomam posicionamentos conflitantes. O artigo “Imagens do sofrimento humano segundo Butler e Sontag: a questão da eficácia ético-política da fotografia”, de Jean Rodrigues Siqueira, sintetiza essa oposição da seguinte maneira: enquanto Sontag defende a impossibilidade da eficácia política da imagem fotográfica que registra “a dor do outro”, estando essa restrita à sua eficácia ética – uma vez que a imagem pode indignar, mas não levar à ação –, Butler enxerga nessa materialidade um potencial ético-político, já que, para ela,

a circulação das imagens fotográficas causa fissuras no modo como a realidade social nos é apresentada e tornada inteligível, tais imagens possuem eficácia política; e, na medida em que são as condições políticas que impõem sobre nós o sentimento de obrigação, elas também revelam, por consequência, sua eficácia ética.²⁵

Da forma como foi colocado por Siqueira, para Butler, “a imagem fotográfica pode escapar (...) das normas que regulam o campo visual, e

²⁴ BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 103

²⁵ SIQUEIRA, Jean Rodrigues. Imagens do sofrimento humano segundo Butler e Sontag: a questão da eficácia ético-política da fotografia. **Revista de Filosofia Instauratio Magna**, v. 1, n. 3, p. 134-177, 2021.

desse modo, perturbar o esquema interpretativo em voga – convertendo-se em uma espécie de enquadramento do próprio enquadramento.”²⁶. A imagem criada é a de um quadro emoldurado: a partir do momento em que há a percepção de que o conteúdo enquadrado é limitado pela própria moldura, há um processo de rompimento estrutural desse esquema histórico geral que determina o que é passível de ser conhecido ou notado.

Uma das maneiras pelas quais os esquemas de inteligibilidade podem ser desestabilizados está diretamente relacionada às normas que regulam o reconhecimento e a visibilidade da humanidade do outro. No caso de Modotti, isso envolve a incorporação de determinados grupos sociais — e de suas reivindicações — nas discussões políticas que ocorrem na esfera pública.²⁷ Como indicado na introdução, no contexto mexicano, observa-se uma tensão particular ligada à história da prática fotográfica no país e ao papel emblemático de Modotti na transformação dessa dinâmica: ela rompe com a tradição estética pictorialista — ou pitoresca, conforme a tradução — que marcou a produção fotográfica mexicana e/ou sobre o México até o início do século XX. A memória de Tina Modotti elaborada pela historiografia, especialmente a mais recente, consagra a estética moderna e vanguardista que caracteriza sua obra fotográfica.

O conceito de estética não é utilizado aqui de maneira leviana, uma vez que se entende, em diálogo com o teórico francês Jacques Rancière, estética não como

a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento.²⁸

²⁶ Ibid, p. 166.

²⁷ PICCATO, P. A esfera pública na América Latina: um mapa da historiografia. **Revista Territórios e Fronteiras**, v. 7, n. 1, p. 6–42, 2014. DOI: 10.22228/rtf.v7i1.308.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009, p.13

Dessa forma, quando se reafirma, aqui, que Modotti desenhou e empregou uma estética vanguardista em muitas de suas fotografias mais famosas, o que está sendo tensionado é essa articulação entre o que é o feito e o que se pensa sobre o que é feito, e um questionamento em torno da efetividade dessa manipulação estética no âmbito público, na esfera dos sistemas simbólicos, operando, enquanto intelectual, os esquemas do visível.

Outra autora que pode enriquecer as leituras em relação aos elementos estéticos da fotografia de Modotti é a intelectual argentina Beatriz Sarlo, que valoriza e demarca uma das principais características do ato estético de vanguarda, apontando para a importância de encarar o elemento estético para além de seu valor artístico, e percebendo também os tensionamentos temporais levados a cabo por essas escolhas:

Na perspectiva estética, o sentido de presente trabalha tanto quanto o sentido de futuro, mesmo quando, nos sucessivos reordenamentos se incluem materiais da tradição histórica: por isso, o ato estético tem certo aspecto fundador, nascido da convicção de que não se agrega cumulativamente a um processo, mas se aspira a inaugurá-lo. As vanguardas transformaram esse aspecto da modernidade num ponto central de seu programa; o presente como tempo absoluto, forma atual do futuro de onde se pode reler o passado.²⁹

Em suma, Modotti mobiliza tematicamente muitos dos elementos das fotografias que vieram antes dela, mas, informada pela ideologia compartilhada com o grupo revolucionário ao qual se filia, é a consciência estética da fotógrafa que permite que as formas de leitura das instâncias históricas do tempo sejam reorganizadas. Sarlo apresenta uma espécie de regime de historicidade da estética vanguardista da modernidade, em que a mobilização de passado, presente e futuro operada pelos

²⁹ SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo, SP: Edusp, 1997. 287 p. (Ensaio latino-americanos, 2). ISBN 8531403960 (broch.).

artistas/intelectuais condensa tradição e memória – aquilo que já é conhecido – para criar, no presente, as demandas sociais de um porvir.

De volta a Modotti, para o historiador John Mraz, especialista em cultura visual moderna mexicana, a fotógrafa italiana é talvez a primeira pessoa a romper esteticamente com os padrões de produção de imagens, especialmente nas fotografias que fez para o *El Machete*. Mraz considera que as fotos de Modotti publicadas no periódico do PCM representam o primeiro fotojornalismo crítico da América Latina.³⁰ Endossar ou não esse pioneirismo está além dos objetivos aqui propostos; no entanto, é inegável que há, na atuação de Modotti, um processo de crítica e ruptura com as normas visuais dominantes no México, como o uso do termo “crítico” sugere.

Mais uma vez, é importante pautar o uso do conceito em definições que ofereçam maior densidade à ideia. O filósofo francês Michel Foucault, exemplarmente, define a crítica como “o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus discursos de verdade”³¹. Sendo assim, a função da crítica seria “o desassujeitamento no jogo do que se poderia chamar, em uma palavra, a política da verdade”.³²

Como vem sendo proposto até aqui, nas fotografias que Modotti publicou no *El Machete*, o contexto em que essas imagens foram divulgadas faz com que o espectador seja convidado a questionar o papel das pessoas fotografadas e de outros sujeitos semelhantes dentro do projeto político do Estado mexicano pós-revolucionário. As fotos não se limitam a um simples registro, mas fazem uma escolha de enquadramento e interpretação que reivindica as demandas e direitos de indivíduos muitas vezes ignorados ou excluídos dos debates políticos da época.

³⁰ MRAZ, John. **Looking for Mexico: modern visual culture and national identity**. Durham e Londres: Duke University Press, 2009, p. 48.

³¹ FOUCAULT, Michel. “O que é a Crítica?”. In: FOUCAULT, Michel. **O que é a Crítica?** Seguido de A Cultura de Si. Lisboa: Texto & Grafia, 2017, p. 6.

³² Ibid, p. 6.

Nesse sentido, Carlos Alberto Sampaio Barbosa observa que, com a Revolução Mexicana (1910-1918), camponeses e operários passaram a ser novos agentes políticos, e, conseqüentemente, alvo das tentativas de adesão do governo da Dinastia Sonorense (1920-1934)³³. As fotos de Modotti, associadas às notícias e textos do *El Machete*, buscam estabelecer um diálogo com esses grupos, muitas vezes marginalizados ou controlados pelos governos pós-revolucionários, que tentavam consolidar e estabilizar o regime. Ao fazer isso, as imagens de Modotti não só contestam o enquadramento visual vigente, como também reformulam as normas de reconhecimento dos sujeitos nelas retratados, atribuindo-lhes, nos termos de Butler, uma eficácia ético-política.

Tina Modotti e o *El Machete*: a fotografia como forma de interpretação e mediação

Com seu primeiro número publicado em março de 1924, na Cidade do México, o *El Machete*, antes de se tornar o mais estável e longo veículo de informação do Partido Comunista Mexicano, foi gestado e realizado pelo SOTPEM. O Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores e Escultores de México foi criado e composto por grandes nomes do muralismo mexicano, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Xavier Guerrero. É apenas na 36ª edição, de primeiro de maio de 1925, que o periódico vem a se tornar, oficialmente, órgão central do PCM, apesar de o teor comunista, dada a filiação dos criadores, estar presente desde o início.

Siqueiros, em sua autobiografia, afirma que o periódico havia sido pensado para ser totalmente ilustrado, em que o texto seria apenas um suporte para as imagens; ele deveria ser um veículo melhor de plástica de

³³ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 103

agitação revolucionária (em relação aos murais), ainda que esse projeto não tenha sido propriamente levado a cabo.³⁴

O nome escolhido para a publicação remete ao lema escrito por Graciela “Gachita” Amador: “O facão serve para cortar a cana, para abrir trilhas nos bosques sombrios, decapitar cobras, cortar toda cizânia e humilhar a soberba dos ricos ímpios”.³⁵ Dessa forma, há no título do periódico um instrumento de trabalho ligado ao cotidiano camponês, o que indica o intuito de estabelecer diálogo com os trabalhadores do campo mexicanos. Além disso, como percebido pelo historiador Fábio Silva Sousa, de modo bastante original quando comparado a outros periódicos oficiais de partidos comunistas de outros países, o *El Machete* mantém seu nome original mesmo após sua incorporação ao PCM, “uma característica *sui generis* em comparação com outras publicações comunistas, as quais usualmente utilizavam um léxico de luta social, revolução ou de outros termos alusivos ao movimento comunista mundial”.³⁶

Na realização desta pesquisa, cinco fotografias de Modotti, publicadas entre 1928 e 1929, ganharam atenção especial. Elas, no entanto, não são as únicas imagens asseguradamente de sua autoria que podem ser localizadas. Há, em especial, a icônica fotografia de Julio Antonio Mella (Figura 1) que se tornou central na construção da memória do militante comunista cubano e que foi amplamente divulgada nas edições do jornal no contexto de seu assassinato, em 10 de janeiro de 1929. O *El Machete* clamou em diversos momentos por respostas e justiça no caso de Mella, associando às manchetes a imponente fotografia de seu perfil. Modotti esteve e foi profundamente envolvida no atentado bem-sucedido contra a vida de Mella, com quem na ocasião mantinha um relacionamento íntimo.

³⁴ Cf. SOUSA, Fábio da Silva. *El Machete e A Classe Operária: a imprensa comunista mexicana e brasileira (1920-1940)*. 2015. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/136731>. Acesso em: 14 janeiro 2025.

³⁵ Ibid, p. 61. Tradução nossa. No original: “*El Machete sirve para cortar la caña, para abrir las veredas en los bosques umbríos, decapitar culebras, tronchar toda cizaña y humillar la soberbia de los ricos impíos*”.

³⁶ Ibid, p. 61.

De acordo com a biógrafa Margaret Hooks, ela estava com Mella na noite em que ele foi assassinado, quando andavam juntos pelas ruas da Cidade do México. A fotógrafa foi acusada de envolvimento pela polícia, sendo intensamente interrogada e perseguida durante os meses seguintes³⁷.



Figura 1 - MODOTTI, Tina. Julio Antonio Mella, 1928.

³⁷ HOOKS, Margaret. **Tina Modotti**: fotógrafa e revolucionária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Em 6 de junho de 1929, a sede do PCM foi atacada, o que levou ao fechamento do *El Machete*. O ano de 1929 foi intenso tanto para Modotti quanto para o círculo comunista mexicano e latino-americano ao qual pertencia. Após a morte de Obregón, Emilio Portes Gil (1928-1930) foi nomeado como presidente interino e, durante 14 meses, impôs intensa repressão ao partido comunista mexicano. Entre janeiro e maio houve o assassinato de Mella e o fuzilamento de José Guadalupe Rodríguez, líder do movimento camponês no estado de Durango filiado ao PCM. Após o fechamento da sede e, consequentemente, da gráfica que imprimia os jornais, o *El Machete* tentou continuar circulando na ilegalidade, angariando o apoio de diversos setores na denúncia da repressão encabeçada por Portes Gil, mas não conseguiu driblar a censura. Em agosto de 1929, a gráfica, já fechada, foi finalmente destruída a mando do governo, sendo reduzida a cinzas. A fotografia de Modotti (figura 2) da fachada do prédio em que se efetivou a vida do periódico, tirada em 1927, é possivelmente o único registro do espaço antes de sua destruição.



Figura 2 - MODOTTI, Tina. Fotografia da fachada do órgão central do PCM, na Cidade do México, 1927.

Apesar de ter se filiado ao partido apenas em 1927, Hooks afirma que Modotti esteve envolvida na edição do periódico em anos anteriores. Vinícius Barbosa aponta, por exemplo, para a participação de Modotti como tradutora de artigos críticos a Mussolini, originalmente em italiano, que foram publicados no periódico.³⁸ Sua participação na rede intelectual-artística composta por militantes comunistas e principalmente pintores do muralismo é evidente em níveis diversos: pelo envolvimento romântico com alguns deles, como Diego Rivera e Xavier Guerrero, que compuseram a diretoria em diferentes configurações na década de 1920, e pelo fato de o apartamento de Modotti na Cidade do México ter servido como “uma espécie de ‘salão’ radical de líderes comunistas locais e exilados latino-americanos”.³⁹ Isso denota o papel ocupado por ela como uma espécie de articuladora, alguém que não só estava presente naquele meio mas que também representava uma referência, um ponto em comum. Nesse sentido, o periódico toma forma como espaço de “fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade”⁴⁰, e Tina Modotti é parte importante na formação dessa rede, ainda que não tenha ocupado um cargo de destaque no periódico ou no partido.

Em relação aos objetivos e proeminência do PCM e de seu órgão oficial, efetivamente qual teria sido o papel desempenhado pelo partido entre a população mexicana e, principalmente, entre os operários e camponeses, grupos cuja interlocução era reivindicada pela publicação? De acordo com Camín e Meyer,

A Constituição de 1917, tal como sua antecessora, definia os partidos políticos como as organizações básicas para levar a cabo a luta democrática pelo poder. Na realidade, até esse momento

³⁸ HOOKS, Op. cit., p. 163-180; BARBOSA, Vinicius Lourenço. **Sob as lentes das Revoluções:** uma análise comparada da fotografia de Tina Modotti (México, 1923-1930) e Alberto Korda (Cuba, 1959-1968). 2022. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2022, p. 44.

³⁹ HOOKS, Op. cit., p. 154.

⁴⁰ SIRINELLI, Jean-François. “Os Intelectuais”. IN: RÉMOND, René. **Por uma história política.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 249

o México havia sido incapaz de canalizar partidariamente a raquítica participação política de seus cidadãos. (...) A partir de 1920, em que pese às garantias constitucionais, a situação não foi muito diferente. (...) Além da busca pelo poder, os partidos políticos deviam supostamente estabelecer, articular e agregar as demandas dos grupos ou classes. Na realidade mexicana, apenas os partidos iniciais surgidos com a Revolução foram capazes de fazê-lo, ainda que pela metade em virtude da precariedade de seus vínculos com as massas. Na realidade, a maioria desses partidos foi criada e girava em torno de certas personalidades revolucionárias. (...) Até 1928, a única exceção à regra havia sido o Partido Comunista Mexicano (PCM), organizado em 1919. (...) Antes de 1929 e afora os comunistas, poucos partidos haviam deixado alguma marca na vida cívica mexicana.⁴¹

A partir das afirmações oferecidas pelos autores, subentende-se a potência e efetividade que o PCM ocupou enquanto organização na realidade mexicana de contexto revolucionário durante o período circunscrito por essa pesquisa. Talvez seja possível propor que parte da responsabilidade por essa “marca na vida cívica” mexicana tenha respaldo na própria construção e circulação do periódico, principal meio de propaganda, articulação e propagação de ideias do partido.

Sabe-se que, no período imediatamente após a Revolução, suas definições e dinâmicas continuaram sendo alvo de intensas disputas. Dessa forma, questionou-se a possibilidade de observar, no *El Machete* e na atuação fotográfica de Modotti, um espaço de elaboração popular de conceitos como o de revolução. Levando em consideração que é a partir da cultura escrita que os historiadores costumam promover suas investigações em torno da história dos conceitos, o que acaba por excluir boa parte de uma população largamente analfabeta – que é o caso do México revolucionário –, as fotografias aparecem nesta pesquisa como um espaço possível de experimentação conceitual não-escrita. Buscou-se mapear, no *El Machete*, tanto

⁴¹ AGUILAR CAMIN, Hector. **A sombra da revolução mexicana**: historia mexicana contemporânea, 1910-1989. Coautoria de Lorenzo Meyer. São Paulo, SP: Edusp, 2000. 370 p. (Ensaio latino-americanos, 5). Inclui bibliografia e índice. ISBN 8531404762 (broch.).

as ideias sobre a Revolução enquanto evento histórico quanto sobre a revolução, enquanto conceito caro às ideias comunistas do periódico. Como, afinal, os comunistas mexicanos leram a Revolução?

O historiador Fábio Silva Sousa, em sua tese, afirma que o “PCM interpretou o processo revolucionário por meio de suas relações com o governo mexicano.”⁴²:

Quando os comunistas estavam na legalidade, a Revolução Mexicana foi lida como uma etapa burguesa, que estaria preparando o México para o próximo estágio, esse socialista, de seu processo revolucionário. Contudo, em seus momentos de clandestinidade e repressão, essa mesma Revolução converteu-se em uma farsa da burguesia mexicana. Não houve uma análise por parte dos comunistas, nas décadas de 1920 e 1930, da Revolução Mexicana por ela mesma.⁴³

A partir disso, é possível indagar: sua afirmação de que “não houve uma análise por parte dos comunistas entre 1920 e 1930 da Revolução Mexicana por ela mesma” se sustenta nas fotografias de Modotti? Essa pergunta vem, principalmente, por conta de dois aspectos das imagens: o caráter circular de sua leitura, que remete não tanto ao autor das imagens, mas ao referente apresentado, e o papel icônico atribuído a elas em determinados contextos de circulação. Além disso, essas imagens têm razão de ser para além do espaço do periódico, algo que não se aplica, necessariamente, aos textos de caráter verbal também veiculados. Dessa forma, ao pensar a potencialidade elástica e adaptativa das fotografias, uma interpretação como essa – que afirma que não houve uma leitura da Revolução Mexicana por ela mesma por parte dos comunistas – gera certo estranhamento.

É inegável que as fotografias de Modotti veiculam sentido, no periódico, enquanto imagens do contexto mexicano. Com isso, aponta-se que, mesmo que o viés ideológico da fotografia seja de caráter revolucionário

⁴² SOUSA, Op. cit., p. 255.

⁴³ Ibid, p. 255.

alinhado aos ideais comunistas, suas imagens são sobre a realidade mexicana, sobre a identidade da população mexicana e sobre os problemas enfrentados por essa população no que diz respeito às desigualdades sociais e as condições de trabalho e de vida. Dessa forma, ainda que a leitura de Sousa se sustente – os comunistas mexicanos, na década de 1920, não veicularam explicitamente uma interpretação da Revolução Mexicana por ela mesma, lendo-a como uma etapa burguesa no período em que as fotografias de Modotti foram publicadas –, isso só reforça o caráter crítico das imagens produzidas e do impacto que elas poderiam gerar entre os leitores. Na fotografia de Modotti, a Revolução Mexicana não foi capaz de proporcionar à população do país direitos básicos, qualidade de vida e condições de igualdade, seja essa revolução lida como burguesa ou não. A memória a ser gestada entre aqueles que interagiram com essas imagens é de questionamento do processo revolucionário e sua efetividade no contexto popular.

Este é o momento em que as fotografias finalmente aparecem. Para esta exposição, as fotografias foram justapostas em duas versões: uma que preza pela visibilidade dos elementos contidos na fotografia e um recorte da fotografia em seu contexto de veiculação no *El Machete*, buscando entender como imagem e palavra perturbam-se no periódico. É digno de nota que essas fotografias não são encaixadas nas edições, com exceção de uma imagem que aparece com caráter publicitário, como ilustrações de outros textos ou matérias: elas em geral são acompanhadas de títulos ou legendas, mas figuram com protagonismo entre as páginas.

Novamente, é importante destacar as condições de produção e circulação dessas imagens, assim como faz Butler em “Quadros de Guerra”. A imagem técnica de uma menina vestida em panos gastos, em meio à terra e carregando um balde (Figura 3) não é muito além disso. Ela não fita diretamente a lente e tem o olhar desviado para algo ao lado da câmera, o que lhe dá um tom de cansaço, desatenção ou mesmo desolamento. Ao seu redor, encontra-se uma precária estrutura em madeira, além de um jarro e alguns entulhos.



Figura 3 - MODOTTI, Tina. *Niña con cubeta*, ca. 1926. Negativo de película de nitrato, 10.2cm x 12.7cm, Coleção Tina Modotti. Fonte: Fototeca Nacional do Instituto Nacional de Antropologia e História do México (INAH). Disponível em: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A53592>.

Figura 4 - Recorte da edição do dia 25 de agosto de 1928, com a fotografia *Niña con cubeta*, Ca. 1926. Cidade do México.

No entanto, quando essa imagem é publicada na primeira página de um periódico dirigido à população operária e campesina de um país latino-americano – que nas últimas duas décadas vinha passando por um processo revolucionário de ampla escala e inegável caráter popular – acompanhada da legenda “A proteção à infância: meninas como essa vê-se milhões no México. Trabalham rudemente em trabalhos impróprios à sua idade, durante doze ou quinze horas, quase sempre por comida: e que comida! No entanto, a Constituição...”⁴⁴ (Figura 4), o enquadramento dessa imagem muda, assim como sua função social. É possível argumentar, por

⁴⁴ *El Machete*, Cidade do México, 25 ago. 1928, p.1. Tradução nossa.

exemplo, pela tentativa de atribuir eficácia ético-política à imagem, em que o uso dessa fotografia pelo periódico se dá como tentativa de “enquadrar o enquadramento” vigente.

A imagem parece questionar qual é o espaço reservado às infâncias dentro do projeto de consolidação da Revolução Mexicana. A Revista Alquimia, em 2021, publica o número 69, intitulado “*Fotografía e infancia*”, em que são exploradas algumas facetas da realidade infantil do México desde as últimas décadas do século XIX até os anos setenta do século XX. Essa publicação busca analisar, em seus artigos, as intensas mobilizações para registrar fotograficamente os esforços do Estado revolucionário mexicano em acomodar as crianças, os adultos responsáveis por elas e os profissionais de saúde e educação dentro de um projeto de reconstrução nacional que visava formar novos cidadãos. As escolas e as campanhas de saúde pública preenchem um espaço central na propaganda política do regime, algo que é perceptível em muitas das fotografias que compõem os acervos da fototeca do INAH, o Instituto Nacional de Antropologia e História do México. No entanto, não são só fotografias do período revolucionário e pós-revolucionário que figuram nos textos.

Neste volume da revista é publicado um artigo de David Guerrero Flores intitulado “*El trabajo infantil en los inicios del siglo XX*”. A partir das análises e fotografias selecionadas por ele para compor o artigo, é possível perceber semelhanças entre a fotografia de Modotti da menina carregando um balde e outras imagens fotográficas que enfocam dimensões do trabalho infantil no México, muitas feitas antes da eclosão da Revolução. São fotografias de crianças trabalhando em meio à natureza, com atividades associadas ao estilo de vida do campo, mas também crianças inseridas nas dinâmicas de trabalho das cidades, como vendedores ambulantes, carregadores e funcionários de *talleres* (oficinas) de artesanato. As características formais das imagens variam amplamente, mas o aspecto documental delas é sempre latente: são cenas cotidianas. Dessa forma, é possível apontar que a primeira fotografia analisada aqui representa uma cena comum e possivelmente muito familiar para os leitores do *El Machete*.

No contexto do periódico, essa cena recebe um verniz significativo na medida em que materializa a crítica feita em relação ao contraste entre a legislação revolucionária e a realidade social.

Apesar de tematicamente distintas, um movimento bastante semelhante é observável na fotografia “*Mujeres indigentes en una calle*” (Figura 5). De acordo com Hooks⁴⁵, essa fotografia tem como cenário a fachada de uma *pulquería*, espécie de bar em que se vende o pulque, uma bebida fermentada tradicional mexicana feita a partir da seiva do agave. Em primeiro plano, duas mulheres aparecem em situação de vulnerabilidade: uma delas, enrolada em panos, está sentada na calçada e contra o prédio do estabelecimento. Seu rosto não é visível, já que ela tem a cabeça virada e escondida sobre a parede. Ao lado dela, com menos direito à privacidade, há uma outra mulher, completamente estirada sobre a calçada e de olhos fechados. É impossível dizer com certeza, mas essa segunda figura pode estar desacordada por embriaguez. A fotografia foi feita durante o dia e um sol intenso banha as duas, plenamente visíveis. Mais ao fundo, vemos pares de pernas no balcão do bar, vivendo suas vidas com normalidade.



Figura 5 - MODOTTI, Tina. *Mujeres indigentes en una calle*, ca. 1925. Negativo de película de nitrato, 20.3cm x 25.4cm, Coleção Tina Modotti. Fonte: Fototeca Nacional do Instituto Nacional de Antropologia e História do México (INAH). Disponível em: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A53566>.

⁴⁵ HOOKS, Op. cit.



Figura 6 - Recorte da edição do dia 08 de setembro de 1928, com a fotografia “Mujeres indigentes en una calle”, Ca. 1925. Cidade do México.

Aqui, o que parece tensionado pelo enquadramento das palavras é, em diálogo com Butler, a condição precária⁴⁶ induzida pelo sistema capitalista, uma vez que o título que acompanha a imagem é esse – “*Del regimen capitalista*” (Figura 6). A situação de fragilidade capturada pela fotografia é politicamente definida, como explicita o periódico ao legendar: “O Conselho Superior de Salubridade tem inúmeras regras para compor o mundo: mas esse espetáculo se vê em todas as partes”.⁴⁷ O Conselho Superior de

⁴⁶ Butler, Op. cit.

⁴⁷ *El Machete*, Cidade do México, 8 set. 1928, p. 1. No original em espanhol: “*El Consejo Superior de Salubridad tiene innumerables reglamentos para componer el mundo; pero este espectaculo se ve en todas partes.*”

Salubridade é uma instituição criada no século XIX para supervisionar a saúde pública e controlar epidemias. Alcançou seu auge na passagem do XIX para o XX e, graças a seu prestígio, voltou a funcionar durante a Revolução Mexicana, tendo sido incorporado à Constituição de 1917.⁴⁸

Entre tantas outras coisas, o Conselho atuou como uma das instituições responsáveis pelo dimensionamento de uma biopolítica⁴⁹ ocupada em racionalizar as preocupações governamentais em torno da gestão populacional, em especial as que dizem respeito à saúde, à higiene e ao alcoolismo. Diante disso, é perspicaz e aprofundado o uso da fotografia de Modotti para denunciar que, mesmo que o governo crie e fomenta órgãos e departamentos responsáveis pelo “ordenamento” higiênico do mundo, as desigualdades do sistema capitalista continuarão precarizando as condições de vida. Novamente, é possível indagar quão comum talvez não fosse uma cena como essa no contexto urbano da Cidade do México no início do século XX.

Dentre as fotografias analisadas, a única que aparece acompanhada pela assinatura de Modotti é a fotomontagem “A elegância e a pobreza”⁵⁰ (Figura 7). Publicada na primeira página (Figura 8), no canto superior direito, essa fotografia veio intitulada como “*Los de arriba y los de abajo*” – *um aceno à novela de Mariano Azuela, Los de Abajo, de 1920*.⁵¹ Essa fotomontagem pode figurar como um exemplo que questiona a leitura de Sousa: o que é essa imagem, intitulada no periódico como foi, senão uma leitura da Revolução por ela mesma? Em sua crueldade, em sua incapacidade de terminar o domínio dos “de acima”, uma vez que o romance de Azuela é profundamente crítico aos resultados da Revolução?

⁴⁸ DELGADO, Miguel Angel Fernandez. **El Consejo Superior de Salubridad o Consejo de Salubridad General (1841–1920): un modelo de biopolítica para emergencias sanitarias**. Revista de Investigaciones Jurídicas, ano 44, México, 2020, p. 119.

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

⁵⁰ De acordo com o título dado a ela no sistema de catalogação do INAH.

⁵¹ *El Machete*, Cidade do México, 28 jul. 1928, p.1.



Figura 7 - MODOTTI, Tina. La elegancia y la pobreza, fotomontagem, ca. 1928. Negativo de película de nitrato. Coleção Tina Modotti. Fonte: Fototeca Nacional do Instituto Nacional de Antropologia e História do México (INAH).

Figura 8 - Recorte da edição de 28 de julho de 1928; Com a fotografia “La elegancia y la pobreza”, Ca. 1928, Cidade do México.

Não há textos associados especificamente à imagem, ou seja, a fotomontagem é, por si só, o elemento anunciado. Nela, Modotti justapõe, na parte inferior, a imagem de um homem mexicano que cobre o rosto, protegendo-se do sol, vestindo roupas e sapatos bastante gastos e sentado no meio-fio de uma rua construída de pedras – assim como a própria calçada e o muro atrás do homem –, a uma propaganda de outdoor de uma loja ou marca de roupas, em que se lê: “Da cabeça aos pés, temos tudo o que é necessário para um cavalheiro se vestir elegantemente”⁵²; do lado esquerdo do anúncio, um homem branco de olhar austero e cabelo

⁵² No original, em espanhol: “Desde la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante”. Tradução nossa.

alinhado, trajando um smoking e monóculo, está sendo vestido por uma espécie de criado ou mordomo.

Nesta fotomontagem, Modotti constrói um discurso baseado no contraste entre classes, apelando para a denúncia de um mundo urbano que acirra e perpetua desigualdades novas e antigas. É bastante interessante notar que, em termos de gênero fotográfico, essa é uma imagem que destoa das duas anteriores, marcadas por um aspecto documental e sem manipulações aparentes por parte da fotógrafa. O uso da fotomontagem enquanto técnica pode apontar para uma apropriação de Modotti de uma forma fotográfica e cinematográfica bastante profícua entre os artistas soviéticos de vanguarda do período. No artigo “*Imágenes colaterales: La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti*” a historiadora mexicana María de Las Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada aponta como Modotti “tomou consciência, mediante a obra de Sergei M. Eisenstein (com quem manteve um ‘contato intelectual’ desde 1928), da influência que o artista possuía como construtor de imaginários na sociedade.”⁵³. Continua afirmando que essa influência

devia exercer um alto grau de responsabilidade para com ela, à qual devia contribuir como um ‘bom artista’. E ser ‘bom artista’ significava criar obras vivas que instigassem o público a compreender e a formar, de modo inconsciente, uma coletividade que os estimulasse ao impulso da causa revolucionária.⁵⁴

É bastante interessante notar como essa visão vai influir em uma série de fotografias que Modotti produzirá em 1928. São composições

⁵³ No original: “*tomó conciencia, mediante la obra de Sergei M. Eisenstein (con quien mantuvo un “contacto intelectual” desde 1928), de la influencia que el artista poseía como constructor de imaginarios en la sociedad.*”. Tradução nossa. Ver: NIEVES RODRIGUEZ Y MÉNDEZ DE LOZADA, María de. **Imágenes colaterales**. La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti. México. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, VOL. XXXVII, Núm. 106, 2015.

⁵⁴ No original: “*debía ejercer con un alto grado de responsabilidad hacia la misma a la cual debía contribuir como un “buen artista”. Y ser “buen artista” significaba crear obras vivas que incitasen al público a comprender y formar de modo inconsciente una colectividad que los estimulase hacia el impulso de la causa revolucionaria.*”. Tradução nossa. Ibid, p. 165.

simbólicas em que diferentes elementos tanto de trabalho quanto da luta revolucionária serão associados. No periódico, essas fotografias são, inclusive, anunciadas para venda, como é possível ler na edição de 9 de julho de 1928, na página 4: “fotografias a \$0.50 Zapata, Lenin, Marx, Kollontai, desenhos proletários, talhados em madeira e uma série de fotografias simbólicas. Coleção 1 de canções revolucionárias... \$0.15”.⁵⁵ (Figura 9)

Hoz, canana y martillo, Hoz y martillo, Guitarra, canana y hoz, Guitarra, canana y maíz e Sombrero, hoz y martillo compõem o conjunto de fotografias feitas por Modotti. No periódico, uma delas aparece em pelo menos duas edições, de maneira discreta, anunciando para venda um trabalho da cantora revolucionária Concha Michel. A composição “Foice, Cartucheira e Violão” (Figura 10) associa três instrumentos de trabalho, luta e arte. A foice é tanto símbolo de trabalho camponês quanto da luta comunista; a cartucheira de balas remete à luta armada, mas é também um elemento comum nos murais mexicanos; o violão, por fim, remete à música popular, mas especialmente aos *corridos*, dimensão importantíssima de propagação dos valores revolucionários e da construção da memória da Revolução.

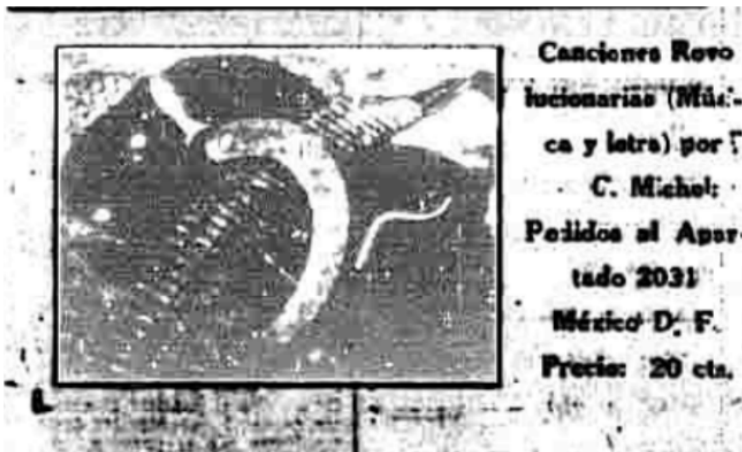


Figura 9 - Recorte da edição de 8 de junho de 1929.

⁵⁵ *El Machete*, Cidade do México, 9 jul. 1929. No original, em espanhol: “fotografias a \$0.50 Zapata, Lenin, Marx, Kollontai, dibujos proletarios, tallados en madera y una serie de fotografias simbólicas. Colección 1 de canciones revolucionarias... \$0.15”.

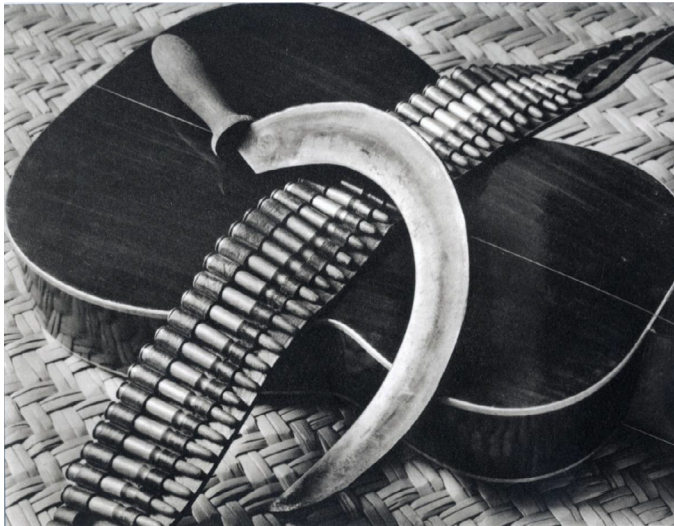


Figura 10 - MODOTTI, Tina. Foice, cartucheira, violão e tapete, ca. 1928. Coleção Manuel Álvares Bravo. Fonte: Fundação Cultural Televisa.

De acordo com María de Las Nieves Lozada,

Essas representações remetiam à formulação intelectual do conceito de ideograma, baseado na combinação de símbolos significantes e ilustrativos para projetar, criar e formalizar uma reprodução real das coisas e da sociedade por meio da imagem artística. Esse conceito, desenvolvido a partir do reconhecimento da qualidade emotiva da imagem e do impacto que deveria exercer sobre o espectador, dirigia-se a um público que a perceberia de forma parcial e a integraria inconscientemente à uniformidade ideológica dada pelo próprio Estado. Esses símbolos necessitavam, assim, de um método de montagem com um ritmo adequado que transformasse a imagem em um discurso visual completo, alinhado à ideologia e à mensagem que se desejava difundir.⁵⁶

⁵⁶ No original: “*Estas representaciones remitian a la formulación intelectual del concepto del ideograma basado en la combinación de símbolos significantes e ilustrativos para proyectar, crear y formalizar una reproducción real de las cosas y la sociedad por medio de la imagen artística. Este concepto, desarrollado a partir del reconocimiento de la cualidad emotiva de la imagen y el impacto a ejercer sobre el espectador, se dirigía a un público que la percibiría*

Dessa forma, fica demarcado pela historiadora que, na série de composições realizada por Modotti, a fotografia mobiliza os objetos como ideogramas, ou seja, operando uma substituição do objeto simbólico por uma ideia, projetando, criando e formalizando uma reprodução real das coisas e da sociedade a partir do caráter emotivo das imagens.

A quinta e última fotografia é de um mural de Diego Rivera, *Entrega de armas o En el Arsenal, Corrido de la Revolución* (Figura 11). Modotti chegou a ser considerada uma espécie de “fotografia oficial” do muralistas, sendo amplamente contratada por eles para registrar suas encomendas⁵⁷ até sua deportação em 1929. Novamente, como entrega o título da obra, a questão dos corridos está presente, já que este conjunto de murais é coroado com as estrofes de *Así será la Revolución Proletaria*:

São as vozes do operário rude que o meu alaúde pode lhes dar;
é o canto surdo, porém duro, que escapa da multidão.
Já a massa operária e camponesa sacudiu o jugo que sofria;
já queimou o joio maligno do burguês opressor que tinha.
Para cumprir os planos do operário, não vale que ninguém “amare”;
diz-se aos ricos e aos ociosos: “quem quiser comer, que trabalhe.”⁵⁸

Compondo um conjunto de frescos no terceiro andar da *Secretaría de Educación Pública* do México (SEP), esse mural é publicado no *El Machete* na mesma posição que a fotomontagem de Modotti anteriormente citada, em destaque na primeira página. Abaixo, os créditos são atribuídos a Rivera (Figura 12).

de forma parcial y la integraría de modo inconsciente en la uniformidad ideológica dada por el propio Estado. Estos símbolos necesitaban, así, de un método de montaje con un ritmo adecuado que hiciese de la imagen un discurso visual completo acorde a la ideología y al mensaje que se deseaba difundir.” Tradução nossa. Ibid, p. 169.

⁵⁷ MANJARREZ, Maricela González Cruz et al. Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 175–218, 2001.

⁵⁸ Traduzido para o português de acordo com a versão disponibilizada no site do governo do México. Acessado em 11 dez 2025. Disponível em: <https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/corrido-de-la-revolucion-mexicana>.



Figura 11 - RIVERA, Diego. Mural “En El Arsenal”, fotografia de Tina Modotti, 1928. Coleção Tina Modotti do Arquivo Fotográfico do Instituto de Investigações Estéticas (UNAM). Fonte: Maricela González Cruz Manjarrez, 1999.

La Revolución Burguesa ha Fracasado
LA UNICA MEDIDA EFICAZ CONTRA LAS BANDAS REACCIONARIAS

La Semana **Manifiesto del Bloque Obrero y Campesino Nacional**

En Comacina, Chi., los desahucios de los productores agrícolas se hacen cada vez más frecuentes. El presidente de la República ha declarado que el Estado es el más de los productores agrícolas. La Confederación Nacional de Agricultores y Ganaderos, en su programa, tiene una clara conciencia de la justicia de los productores agrícolas del país.

En Comacina, Chi., los desahucios de los productores agrícolas se hacen cada vez más frecuentes. El presidente de la República ha declarado que el Estado es el más de los productores agrícolas. La Confederación Nacional de Agricultores y Ganaderos, en su programa, tiene una clara conciencia de la justicia de los productores agrícolas del país.

Del Momento
Parece que Huele a Pólvora...

El atentado contra el primer presidente de la República, el Sr. Francisco I. Madero, en el año de 1913, fue un hecho de gran trascendencia. En ese momento, el Sr. Madero estaba en el poder, y el atentado fue cometido por un grupo de reaccionarios que querían restaurar el orden antiguo. Este atentado fue el primer paso en la revolución que llevó a la caída de Madero y al ascenso de Venustiano Carranza.

EL ATENTADO DINAMITERO
Declaración del Partido Comunista de México

El atentado contra el primer presidente de la República, el Sr. Francisco I. Madero, en el año de 1913, fue un hecho de gran trascendencia. En ese momento, el Sr. Madero estaba en el poder, y el atentado fue cometido por un grupo de reaccionarios que querían restaurar el orden antiguo. Este atentado fue el primer paso en la revolución que llevó a la caída de Madero y al ascenso de Venustiano Carranza.

CAMARADAS!
La Campaña de Reclutamiento

El llamado al reclutamiento en nombre de la revolución es un llamado a la acción. Los camaradas deben ser conscientes de que la revolución es una lucha por la libertad y la justicia. El reclutamiento es una forma de fortalecer la revolución y de derrotar a los reaccionarios. Los camaradas deben ser conscientes de que la revolución es una lucha por la libertad y la justicia. El reclutamiento es una forma de fortalecer la revolución y de derrotar a los reaccionarios.

Figura 12 - Recorte da primeira página da edição de 16 de fevereiro de 1929.

Apesar de se tratar de uma fotografia de uma obra que, a rigor, poderia ter sido feita por outra pessoa que não Modotti, há indícios fortes o suficiente para crermos que se trata de uma fotografia feita por ela: em primeiro lugar, como mencionado, Modotti foi amplamente comissionada pelos muralistas para fotografar suas pinturas e sabe-se que uma das obras fotografadas por ela foi justamente o mural *En el arsenal*, como indica o arquivo fotográfico Tina Modotti do Instituto de Investigações Estéticas da UNAM. Ao comparar a fotografia mantida pelo arquivo e a imagem publicada no periódico, é possível perceber como o recorte do mural é praticamente o mesmo. Em segundo lugar, faz sentido assumir que a imagem seja dela, dado seu histórico de contribuição para o periódico.

Essa fotografia, em especial, não oferece muito em termos de análise de conteúdo fotográfico. Não há sequer um exercício de “recorte”, em que uma parte específica da pintura tenha sido eleita. No entanto, é possível argumentar pela importância da fotografia na divulgação de uma arte profundamente pública como os murais mexicanos. Em alguma medida, o periódico se torna um segundo muro público graças à possibilidade da fotografia do mural, que coloca em primeiro plano as personagens do círculo intelectual e artístico de Modotti, sendo ela mesma representada na pintura, no canto direito, entregando uma cartucheira de balas a Julio Antonio Mella.

Como mencionado, essa obra compõe o conjunto de painéis do terceiro andar da SEP. O prédio, um antigo convento do século XVII, possui dois pátios centrais retangulares, cercados por três andares de corredores, onde estão pintados os afrescos de Rivera. A título de resumo e contextualização, cabe destacar que o projeto artístico do prédio é minuciosamente calculado, compondo uma complexa narrativa a partir das imagens, sua sequência e sua posição na arquitetura. Cada um dos pátios foi tematicamente definido pelo pintor, sendo um o “pátio do trabalho” e o outro o “pátio das festas”. Dessa forma, o conteúdo de cada andar varia, mas dentro do tema estabelecido pelo seu pátio.

No terceiro andar, Rivera se atém a temas marcadamente políticos, como as disparidades do capitalismo e as revoluções agrária e proletária, essa última sendo a reproduzida no *El Machete* em 16 de fevereiro de 1929.⁵⁹ Na edição, a manchete diz: “A Revolução Burguesa Fracassou. A única medida eficaz contra as bandas reacionárias.” e, logo abaixo, publicam o “Manifesto do Bloqueio Operário e Camponês Nacional”. Dessa forma, é possível inferir que a escolha pela publicação do mural que incita a revolução proletária tenha sido colocada como alternativa ou solução ao fracasso da revolução burguesa – a Revolução Mexicana.

Conclusão

Afinal, por que aproximar a categoria do fotógrafo – e, particularmente, da fotógrafa – à categoria de intelectual? Por que fazer isso no caso de Tina Modotti?

Esta pesquisa investigou as especificidades da cultura visual mexicana e os diálogos entre ela e as fotografias de Tina Modotti. Com isso, foi possível notar um movimento precursor por parte da italiana, que, em suas vinculações e posicionamentos políticos, produziu uma obra fotográfica de importância e circulação vinculados a movimentos como o muralismo e o comunismo mexicanos. Como buscou-se argumentar, essa obra fotográfica não corresponde simplesmente a um programa estético e não deve ser lida apenas pelo seu valor artístico. No entanto, é esse mesmo programa estético que dá pistas dos projetos intelectuais aos quais ela se engaja: a proposição de uma revolução que se dá em praticamente todos os espaços de cultura e que visa a crítica de um processo revolucionário do México que não garante dignidade ao seu povo.

A implementação de um programa moderno no plano da fotografia, no caso de Modotti, rompe com estéticas historicamente exotizantes e reinsere nos debates públicos as demandas de grupos social e politicamente

⁵⁹ *El Machete*, Cidade do México, 16 fev. 1929, p. 1. No original, respectivamente: “La Revolución Burguesa ha Fracasado. La única medida eficaz contra las bandas reaccionarias” e “Manifesto del Bloque Obrero y Campesino Nacional”.

marginalizados, como as crianças, as mulheres e o operariado urbano. Em um espaço de circulação como o periódico do Partido Comunista mexicano, essas fotografias se destacam pelo seu caráter icônico: a criação e inserção das fotografias fragmenta a realidade e atribui certa inteligibilidade a ela a partir dos contrastes constituintes de toda e qualquer imagem. Ou seja, o caráter crítico dessas fotografias é valorizado pelo enquadramento do periódico, o que acentua o potencial ético-político da fotografia e, portanto, seu caráter tensor da realidade.

Em pelo menos três das cinco fotografias de Modotti, vê-se imagens que, do seu ponto de vista, não deveriam existir. A criação, emolduramento discursivo e veiculação dessas imagens são uma forma de tecer interpretações sobre as disputas do processo revolucionário mexicano, especificamente a partir da denúncia de realidades precárias. Nesse caso, sobressai um caráter documental e testemunhal da imagem. A composição de objetos e a fotografia de mural são imagens que registram a filiação de Modotti, a rede de sociabilidade em que estava inserida, mas também são imagens que dialogam com duas formas de arte pública: a música e a pintura de mural.

A produção fotográfica de Modotti que circulou em *El Machete* focalizou questões como as dinâmicas de persistências do trabalho infantil após a Constituição de 1917, os esforços governamentais de instituir políticas de higiene e saúde em contexto urbano a partir de órgãos como o *Departamento de Salubridad Pública*, a manutenção das desigualdades sociais e do sistema de classes e a papel político da música popular na propagação de valores revolucionários. Ao abordar esses temas de forma crítica, Modotti oferece um repertório específico ao periódico a partir das imagens, uma forma diferente de ler, o que é particularmente significativo em uma publicação que buscava estabelecer interlocução com a população operária e camponesa do país.

Mas, para além disso, como buscou-se argumentar, a análise da produção de Tina Modotti partindo de uma dimensão intelectual evidencia a potência de reposicionar a fotografia no interior da história intelectual

latino-americana. Ao interpretar suas imagens não apenas como objetos estéticos, mas como formas de intervenção pública e política, torna-se possível recuperar a complexidade de sua atuação e desfazer leituras que a reduziram ora a discípula de Weston, ora a ícone feminino e político. O percurso aqui desenvolvido demonstra que suas fotografias, especialmente aquelas veiculadas no *El Machete*, funcionam como dispositivos críticos que tencionam a realidade social mexicana e revelam um engajamento que ultrapassa os limites da criação artística, situando Modotti como sujeito intelectual capaz de mediar visões de mundo, disputar sentidos e interpelar seus leitores.

Assim, aproximar a categoria de fotógrafa da categoria de intelectual, no caso de Modotti, não é apenas um gesto de reconhecimento historiográfico, mas uma operação analítica para compreender a potência ético-política de sua obra. Ao reinscrever suas imagens nos circuitos de circulação, nos debates ideológicos e nas disputas simbólicas do México pós-revolucionário, este estudo evidencia que Modotti participou ativamente da elaboração de projetos de transformação social, utilizando a fotografia como linguagem crítica e como forma de imaginação política. Recolocar sua produção nesse horizonte permite não só iluminar o papel da cultura visual nos processos revolucionários latino-americanos, mas também contribuir para uma historiografia que reconheça, sem mitificar, a agência e a contribuição intelectual de mulheres que atuaram nesses campos.

Referências

AGUILAR CAMIN, Hector. *À sombra da revolução mexicana: historia mexicana contemporânea, 1910-1989*. Coautoria de Lorenzo Meyer. São Paulo, SP: Edusp, 2000. 370 p.

ALBERS, Patricia. *Shadows, fire, snow: the life of Tina Modotti*. Berkeley: University of California Press, 2002.

ALBIÑANA, Salvador; FERNÁNDEZ, Horacio. La óptica moderna: la fotografía en México entre 1923 y 1940. *Caravelle*, n. 80, p. 63–79, 2003.

ALTAMIRANO, Carlos. Élités culturales en el siglo XX latinoamericano. In: *Historia de los intelectuales en América Latina*. v. 2. Madri: Katz Editores, 2010.

ALVAREZ, E. L.; SOLETO, N. S. *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929. A new vision, 1929*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.

ARGENTERI, Letizia. *Tina Modotti: fra arte e rivoluzione*. Itália: F. Angeli, 2005.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BARBOSA, Vinicius Lourenço. *Sob as lentes das Revoluções: uma análise comparada da fotografia de Tina Modotti (México, 1923-1930) e Alberto Korda (Cuba, 1959-1968)*. 2022. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2022.

BARCKHAUSEN, Christiane. *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. Havana: Casa de las Américas, 1989.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CONFERÊNCIA História Intelectual latino-americana – Profa. Dra. Maria Elisa Noronha de Sá (PUC-RJ). Belo Horizonte, MG: História Intelectual UFMG, 2025. 1 vídeo (85 minutos). Publicado pelo Canal História Intelectual UFMG. YouTube, 15 abr. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kM5MN7sdnfs>. Acesso em: 20 maio 2025.

CONSTANTINE, Mildred. *Tina Modotti: una vida frágil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

COSTA, Helouise; ZERWES, Erika. Apresentação. In: *Mulheres fotógrafas/ mulheres fotografadas: Fotografia e gênero na América Latina*. São Paulo: Intermeios, 2021.

DELGADO, Miguel Angel Fernandez. El Consejo Superior de Salubridad o Consejo de Salubridad General (1841–1920): un modelo de biopolítica para emergencias sanitarias. *Revista de Investigaciones Jurídicas*, ano 44, México, 2020.

FELDEN, Adriana. O trabalho fotográfico de Tina Modotti. A representação feminina na sua obra. In: *II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*, 2016, São Paulo. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, 2016.

FELDEN, Adriana. *A Fotomontagem De John Heartfield E Tina Modotti*: Produções Artísticas Na Imprensa. 2018. 108 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos, 2018.

FIGARELLA, Mariana. *Edward Weston e Tina Modotti in Messico*. Itália: Cinemazero, 2003.

FIORUCCI, Flavia (org.). *Los otros intelectuales: curas, maestros, intelectuales de pueblo, periodistas y autodidactas*. In: *Prismas – Revista de historia intelectual*, v. 17, n. 2, 2013. p. 165–168. ISSN 1666-1508, p. 166.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. “O que é a Crítica?”. In: FOUCAULT, Michel. *O que é a Crítica?* Seguido de A Cultura de Si. Lisboa: Texto & Grafia, 2017.

GARDNER, Nathaniel. *The Study of Photography in Latin America: Critical Insights and Methodological Approaches*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2023.

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

MANJARREZ, Maricela González Cruz et al. Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 175–218, 2001.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 11–36, 2003.

MRAZ, John. *Looking for Mexico: modern visual culture and national identity*. Durham; Londres: Duke University Press, 2009.

MUZARDO, Fabiane Tais. *Fotografia e revolução: Tina Modotti e o México. pós-revolucionário*. 97 f. Dissertação (Mestrado em História Social) -Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2010.

MUZARDO, Fabiane Tais. *Pelo direito à beleza: as lutas políticas e a mexicanidade nas fotografias de Tina Modotti (1920-1930)*. 314 f. Tese (Doutorado em História) Setor Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

MYERS, Jorge. Músicas distantes: algumas notas sobre a história intelectual hoje – horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem. In: SÁ, Maria Elisa Noronha de (org.). *História intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016. p. 23–56.

NIEVES RODRIGUEZ Y MÉNDEZ DE LOZADA, Maria de. *Imágenes colaterales*. La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti. México. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, VOL. XXXVII, Núm. 106, 2015.

NOBLE, Andrea. *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *História da América Latina em 100 fotografias*. 1. ed. São Paulo: Bazar do Tempo, 2025

PICCATO, P. A esfera pública na América Latina: um mapa da historiografia. *Revista Territórios e Fronteiras*, v. 7, n. 1, p. 6–42, 2014. DOI: 10.22228/rtf.v7i1.308. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosedefronteiras/index.php/v03n02/article/view/308>. Acesso em: 5 nov. 2024.

PONIATOWSKA, Elena. *Tinísima*. México: Ediciones Era, 1993.

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

SABORIT, Antonio. *Tina Modotti: vivir y morir en México*. México: Círculo de Arte, 1999.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo, SP: Edusp, 1997. 287 p. (Ensaio latino-americanos, 2). ISBN 8531403960 (broch.).

SCHIAVINATTO, Iara Lis; ZERWES, Erika. *Cultura visual: imagens na modernidade*. São Paulo: Cortez, 2018.

SIQUEIRA, Jean Rodrigues. Imagens do sofrimento humano segundo Butler e Sontag: a questão da eficácia ético-política da fotografia. *Revista de Filosofia Instauratio Magna*, v. 1, n. 3, p. 134-177, 2021.

SIRINELLI, Jean-François. “Os Intelectuais”. IN: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Fábio da Silva. **El Machete e A Classe Operária**: a imprensa comunista mexicana e brasileira (1920–1940). 2015. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/136731>. Acesso em: 14 jan. 2025.

VIDALI, Vittorio. *Retrato de mujer*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1984.

Fontes

El Machete, Cidade do México, 28 jul. 1928.

El Machete, Cidade do México, 25 ago. 1928.

El Machete, Cidade do México, 8 set. 1928.

El Machete, Cidade do México, 8 jun. 1929

El Machete, Cidade do México, 16 fev. 1929.

Recebido em: 14/12/2025

Aceito em: 17/07/2026