

Tina Modotti e a (re)construção da identidade cultural mexicana no período pós-revolucionário (1920-1940)

FABIANE TAIS MUZARDO¹

A Revolução Mexicana é um tema bastante abordado pela historiografia. Provas disso são obras como *A construção, consolidação e o espetáculo do poder no México Revolucionário* (2004), de Barbosa; *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana* (1984), de Benítez; e *Insurgent Mexico* (1914), de Reed. Contudo, não são numerosas as pesquisas sobre o período pós-revolucionário, principalmente seguindo uma abordagem cultural. Mesmo obras que abrangem uma maior delimitação temporal, como *À Sombra da Revolução Mexicana. História Mexicana Contemporânea, 1910-1989*, (2000) de Camín e Meyer, que discute desde os fatores que ajudam a entender a eclosão do processo revolucionário até o México atual, não possuem uma abordagem com foco no aspecto cultural, tão relevante no país em meados de 1920. Percebe-se, portanto, carência de estudos sobre o período pós-revolucionário a partir de uma vertente cultural, em específico por meio do uso de fontes iconográficas.

A partir desse cenário, pretende-se analisar as fotografias de Modotti enquanto uma produção artística integrante da (re)construção da identidade nacional no período pós-revolucionário. Seguindo a ideia defendida por Freitas (2004), as fotografias não serão consideradas meras séries formais que ocorrem em paralelo ao ‘pano de fundo da história’, e sim como aquilo que constrói o que se nomeia de História.

Partindo desse pressuposto, a reflexão terá como ponto central o conjunto de fotografias de Modotti denominado “revolucionário” (TIBOL, 1989), iniciando pelas que foram produzidas para o livro *Idols Behind Altars* (2002); e as que direta/indiretamente relacionam-se com a luta dos trabalhadores mexicanos em meados de 1920. Ou seja, os aspectos identitários mexicanos serão abordados em duas vertentes: o contato inicial com a cultura ancestral local e a (re)construção da identidade nacional mexicana após a revolução.

A (re)construção de uma cultura nacional, marcada pela atuação dos trabalhadores e pela produção de uma arte revolucionária pode auxiliar a compreensão do fascínio exercido pelo México sobre inúmeros artistas no período pós-revolucionário. De acordo com

¹ Universidade Federal do Paraná (UFPR), Doutoranda, bolsista Capes

Manjarrez (1999), os artistas que foram para o México na década de 1920 encontraram um meio cultural favorável à integração entre suas propostas artísticas e a busca pela construção de uma cultura caracterizada por valores e formas artísticas que valorizassem o elemento nacional.

Modotti nasceu na Itália e se mudou para os Estados Unidos em meados de 1910. No início de 1920, fixou residência no México, onde começou sua carreira de fotógrafa. As fotografias de Modotti costumam ser divididas em duas fases, pois, às características artísticas e de composição da fase inicial somaram-se aspectos nitidamente sociais, principalmente após sua filiação ao Partido Comunista Mexicano, em 1927.

Barbosa (2006: 27), afirma que os anos de 1920 ficaram conhecidos, no México, como “anos de reconstrução nacional”, marcados pelos governos de Adolfo de la Huerta (1920), Álvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elias Calles (1924-1928) e o mandato provisório de Emilio Portes Gil (1928-1929). Pode-se concluir que há, portanto, uma ligação direta entre a Revolução e o período pós-revolucionário. Segundo Tobler (1994), a Revolução Mexicana somente pode ser entendida a partir de uma análise de “longa duração”, ou seja, contemplando seus desfechos - disputa de poder, crise econômica e reconstrução cultural.

O México pós-revolucionário era constituído, concomitantemente, por vestígios da revolução e por sinais de reconstrução. Reconstrução esta bastante conturbada, repleta de instabilidades políticas, econômicas e sociais. É possível 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.

Durante o governo de Obregón (1920-1924), estabeleceu-se uma ideologia: o nacionalismo revolucionário. Seus principais objetivos foram a unidade e a reconstrução nacionais. Para isso, a nação foi governada como se fosse um grande negócio (BETHELL, 1992). Esse ideário forneceu a Vasconcelos, então Ministro da Educação, grande liberdade para comandar mudanças na educação mexicana: aumento do salário dos professores, construção de escolas, criação de bibliotecas, publicação de livros e jornais. Iniciou-se, também, um intenso programa de alfabetização de crianças e adultos, visando à formação de um novo homem, o mexicano do século XX, futuro cidadão de um Estado ainda não convertido em nação (MONSIVAIS, 1988).

O empreendimento de Vasconcelos não se restringia à educação formal. Ocorreu um verdadeiro fomento da pintura e da música. Tal fomento foi o embrião da escola mexicana de

pintura mural, responsável pelo preenchimento das paredes de edifícios públicos com temas relacionados ao nacionalismo cultural. Segundo Monsivais (1988), 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 do interesse pela descoberta da essência do país.

Partindo dos conceitos de cultura e identidade nacional, de Canclini (2013), objetiva-se, aqui, discutir a integração entre a tradição mexicana e a criação de uma arte pública, discutindo o contraditório rompimento com a arte europeia concomitante à importância da atuação de artistas europeus em solo mexicano durante a (re)construção.

Para Canclini, *identidade* significa fazer parte de uma nação ou de uma “pátria grande, uma *entidade* espacialmente delimitada, onde tudo aquilo que era compartilhado por seus habitantes – língua, objetos, costumes – marcaria diferenças nítidas em relação aos demais” (CANCLINI, 2008: 45, grifo do autor). Segundo Canclini, as identidades são marcadas pela hibridação cultural. Esta ocorre a partir do momento em que processos culturais existentes em formas separadas, combinam-se gerando novas estruturas, práticas e objetos, resultando, inclusive, em uma relativização da própria noção de identidade.

Essa combinação a qual o autor refere-se é visível no caso mexicano, uma vez que sua modernidade cultural baseou-se, ao mesmo tempo, no resgate “das obras de maias e astecas, nas decorações de botecos, nos desenhos e cores de cerâmica típica de povoados, nas lacas de Michoacán e nos avanços experimentais de vanguardas europeias” (CANCLINI, 2013: 81). Destaca-se, aqui, a presença das vanguardas europeias, visto que o objeto de análise, ou seja, as fotografias de Modotti, representa mais do que o simples olhar estrangeiro em relação à cultura mexicana, representam a participação do elemento estrangeiro na própria (re)constituição da arte nacional, da identidade mexicana. Vale lembrar que tal (re)constituição demandava o rompimento com a mera imitação da arte europeia, predominante até a revolução.

O encantamento de Modotti em relação ao México e sua identificação com a cultura nacional mexicana evidenciam-se em entrevistas concedidas por ela a jornais da Cidade do México. Em uma delas, a fotógrafa disse se sentir mexicana, ao contrário do que ocorrera durante sua estadia nos Estados Unidos, quando se sentia em um país estrangeiro (HOOKS, 1997). Percebe-se, desse modo, como dito anteriormente, que as obras de Modotti no México

superam a mera representação dos aspectos culturais locais, pois ela passa a se identificar como mexicana, o que remete, novamente, à noção de identidade de Canclini (2008).

No que diz respeito ao aspecto cultural, o México é considerado diferente das demais nações americanas, tanto das do norte quanto das do sul, por ser uma “nação orgulhosa de sua história, de seu modo de construir uma mistura multiétnica diferente da de seus vizinhos” (CANCLINI, 2008: 11). É interessante ressaltar a atuação do Estado mexicano na construção da identidade nacional, com destaque para as ações de Vasconcellos, que via a educação como a maneira de construir os vínculos nacionais, acreditando que a arte era a única salvação para o México.

Canclini (2013: 145), ao analisar a ligação entre a produção cultural e o Estado no México, afirma que

[...] a constituição da modernidade, e dentro dela a formação de um campo culto autônomo, foi realizada em parte por meio da ação estatal. [...] a separação entre o culto e o popular foi subordinada, no período pós-revolucionário, à organização de uma cultura nacional que deu às tradições populares mais espaço para desenvolver-se e maior integração com a cultura hegemônica que em outras sociedades latino-americanas.

Isso é perceptível nas declarações dos três maiores pintores da arte mural monumental e didática mexicana — David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco — que deixaram clara sua aversão à chamada arte de estúdio, restrita a círculos intelectuais e, portanto, distante do povo. Em uma declaração, Rivera afirma que

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 (BETHELL, 2002: 153).

Rivera ambicionava refletir a expressão essencial e autêntica da terra mexicana, construindo um espelho da vida social da maneira que a via, para que as massas, por meio das situações presentes, avistassem as possibilidades de futuro. A produção dessa arte nacional pública transformou os artistas em mediadores e intérpretes das transformações sociais ocorridas no México neste período, além de terem contribuído, “mais do que em outras sociedades para dar forma à visualidade coletiva e pública” (CANCLINI, 2013: 143). Entende-se como *pública* a concepção de Arendt (2010), para quem o termo denota algo que pode ser visto e ouvido por todos, tendo a maior divulgação possível.

Durante esse momento de efervescência cultural, caracterizado pelo rompimento com a arte aristocrática, Tina participou de um projeto, junto com Anita Brenner, para fotografar a arte folclórica e religiosa mexicana, que ilustrou o livro *Idols Behind Altars* (2002). Nessa empreitada, Tina teve contato direto com aspectos culturais ligados à tradição mexicana, que tanto lhe atraiu. Sobre isso, Manjarrez (1999: 10) afirma que

*Hay que destacar que su contacto con la realidad mexicana, en su recorrido por diversos sitios de la república para obtener material fotográfico para *Ídolos tras los altares*, así como la decisiva interrelación que establece con los pintores muralistas, son fuentes muy ricas para us trabajos personales.*

As fotografias de Modotti serão analisadas de acordo com seus aspectos estruturais e de conteúdo, buscando a compreensão sobre como tais obras participaram da (re)construção da identidade cultural mexicana, marcada por um viés fortemente nacionalista. Entretanto, deve-se lembrar que, por mais que ocorra a tentativa de reconstituir os objetivos e o contexto de produção das fotografias aqui analisadas, “a reconstrução não refaz a experiência interna do autor, ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável” (BAXANDALL, 2006: 48).

Apesar desta simplificação, Sorlin afirma que a imagem transformou de tal forma nosso modo de ver o mundo, que não mais podemos vê-lo de outra maneira, “a não ser através dos reflexos permanentes que ela (a imagem) nos propõe” (SORLIN, 1994: 86). Pode-se dizer 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. A disseminação cada vez maior das imagens, por sua vez, 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, as festas populares e a própria fotografia.

A impossibilidade de reconstruir os objetivos e a produção propriamente dita de uma obra, obriga o pesquisador a trabalhar com seu produto final, tecer relações com depoimentos do autor, com o contexto em que foi produzida, com outras obras, tanto anteriores quanto posteriores de mesma autoria. Esses fatores também devem ser relacionados ao que Baxandall chama de encargos (a missão) e diretrizes (que corresponderiam aos problemas em resposta aos quais a obra foi produzida).

Nas fotografias de Modotti, essa abordagem é possível a partir da comparação entre as duas fases em que sua obra costuma ser dividida. Além desta comparação, também é

possível utilizar para a análise elementos externos que influenciaram sua produção como fotógrafa, como a filiação ao Partido Comunista e o aumento de sua atuação política, visto que, posteriormente, participou da Guerra Civil Espanhola.

Segundo Baxandall (2006: 103), “as artes são jogos de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história de sua arte”. Em um depoimento realizado durante o ápice de seu engajamento político, esse reescrever da obra de Tina pode ser verificado, uma vez que, para ela,

A fotografia, pelo próprio facto de só se poder produzir no presente e com base no que objetivamente existe perante a câmara, impõe-se como o meio mais satisfatório para registrar a vida objetiva 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 (MODOTTI, 1929: s/p).

Com base nessas problematizações e contextualização, importa trazer para a discussão a afirmação de Baxandall (2006: 48)

O pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias que o levaram a produzir o objeto tal como o é.

Sendo assim, conclui-se que “nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro” (BAXANDALL, 2006: 31). O mesmo pode ser dito quanto às fotografias.

As fotografias de Modotti, desse modo, serão analisadas de acordo com suas características internas e externas, visando compreender de que modo a arte produzida no México em meados de 1920, não somente representava o nacionalismo cultural, sendo, ao contrário, o próprio nacionalismo em construção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR C. & MEYER, L. À Sombra da Revolução Mexicana. História Mexicana Contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.



ARENDDT, H. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARBOSA, C. A. S. A fotografia a serviço de Clio. Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2006.

_____. A construção, consolidação e o espetáculo do poder no México Revolucionário. Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 8, n.2, p. 153-187, 2004.

BAXANDALL, M. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

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

BETHELL, L. Historia de América Latina. México, América Central y El Caribe, c. 1870-1930. Vol. 9. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.

BRENNER, A. Idols Behind Altars. New York: Dover Publications, 2002.

BOURDIEU, P. Introducción del texto Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, Paris, Les Editions de Minuit, 1965. Edición en español, "La fotografía: un arte intermedio", Trad. Tununa Mercado, México, Nueva Imagen, 1979.

CALLE, A. Modotti. Uma mulher do século XX. São Paulo: Conrad Editora, 2005

CAMÍN, A.; MEYER, L. Á sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CANCLINI, N. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. Latino-americanos à procura de um lugar neste século. São Paulo: Iluminuras, 2008.

FREITAS, A. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, jul-dez 2004.

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

MANJARREZ, M. Tina Modotti y el Muralismo Mexicano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 (disponível em http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/78_175-188.pdf).



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

MODOTTI, T. Sobre fotografia. México: Mexican Folkways, Outubro-Dezembro 1929.

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.

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

SORLIN, P. Indispensáveis e Enganosas, as Imagens Testemunhas da História. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 81-95.

TOBLER, H. W. La Revolución Mexicana: transformación social y cambio político 1876-1940. México: Alianza Editorial, 1994.