

Artistas fotógrafas e travessias latino-americanas: a experiência de Tina Modotti

LÍVIA DE AZEVEDO SILVEIRA RANGEL¹

Universidade Federal do Espírito Santo

MARIA BEATRIZ NADER²

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: O artigo levanta questões a respeito do campo de estudos sobre mulheres fotógrafas na América Latina. Com esta preocupação, desenvolve reflexões teóricas que aproximam conceitualmente arte, feminismos e trajetórias pessoais. Em perspectiva, toma como foco de análise a experiência da artista italiana Tina Modotti no México, pensando-a como referência para discutir as potencialidades de uma história conectada que aproxime e compare diferentes artistas mulheres que atuaram na fotografia entre os anos 1920 e 1940, de modo a captar tanto os contrastes, como as conjunções e semelhanças.

Palavras-chave: Mulheres fotógrafas; Gênero; Feminismos.

Abstract: The article brings questions about studies on women photographers in Latin America. In this regard, it develops theoretical reflections that conceptually put together art, feminisms and personal trajectories. In perspective, it focuses on the experience of the Italian artist Tina Modotti in Mexico, thinking of it as a reference to discuss the potential of a connected history, that brings together and compare different women artists who worked in photography between the 1920s and 1940s, in order to capture both their contrasts, as their conjunctions and similarities.

Key-Word: Women photographers; Genre; Feminisms.

1 Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo; Pesquisadora Pós-Doc no Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas na Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisa sobre “Mulheres Fotógrafas na América Latina”, com bolsa FAPES/CAPES. E-mail: liviaasrangel@gmail.com

2 Pós-doutora em Sociologia Política e Doutora em História Social; Professora Titular e Pesquisadora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História Social das Relações Políticas, da Universidade Federal do Espírito Santo. Coordenadora do Laboratório de Estudos de Gênero, Poder e Violência (LEG-UFES). E-mail: marxis@terra.com.br

Introdução

Há algumas décadas, propor um estudo sobre mulheres fotógrafas pareceria inusitado, algo curioso, pouco mencionado e, por isso, instigante. Quando as primeiras pesquisas de maior fôlego sobre mulheres na fotografia surgiram no alvorecer da década de 1990, em especial nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, as centenas de nomes de artistas fotógrafas que foram recuperados impressionou, e veio a confirmar como, até aquele momento, o tema era incomum, mas não improvável, tampouco desimportante. Ainda prevalecia no imaginário, não só social e cultural, mas também nos parâmetros canônicos de estudo da arte, e no senso comum, uma relação muito passiva entre mulher e fotografia, uma vez entendido que ela era quase sempre objeto de atração do olhar do fotógrafo (ou do pintor, ou do escultor, ou do poeta etc.), o qual deteria o poder de capturá-la, representá-la, manipulá-la, distorcê-la (MUÑOZ-MUÑOZ; GONZÁLEZ-MORENO, 2014). A mulher seguia servindo muito mais de referência artística para o deleite do olhar patriarcal e “predador”³ em um espectro de imagens formulado desde um

3 Dialogamos com a pesquisadora da Universidade do Minho, Angélica Lima Cruz, quando esta faz um posicionamento crítico sobre a hegemonia do olhar masculino no universo artístico. Segundo ela, “a diferença sexual é um elemento essencial no entendimento da criação, conteúdo e avaliação da obra de arte”. O modo como esse olhar, que naturaliza o corpo da mulher como objeto, perdura na crítica, no ensino e na história da arte do mundo ocidental, encontra explicação no pretexto de neutralidade que carrega. Essa suposta imparcialidade que, por longo tempo, ficou blindada de uma crítica contundente não só reproduziu os padrões culturais dominantes de uma sociedade conservadora, como criou sua própria atitude estética traduzida em valores masculinos, heterossexuais, brancos e europeus. É nesse sentido que a autora fala em um “olhar predador”, como um prolongamento do poder social e simbólico que reitera a violência do olhar masculino sob os corpos femininos, “olhar colonizador” que deseja e fantasia largamente “a mulher”, “representada de acordo com vários papéis estereotipados, que os códigos estéticos se encarregam de disfarçar: musa, modelo, madona, prostituta, ícone religioso”. CRUZ, Angélica Lima. O olhar predador: a arte e a violência do olhar. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 89, p. 71-87, 2010. p. 79-80.

repertório masculino, do que ela mesma portadora do olhar que busca o outro, que assume transgressivamente o papel autodeterminado de sujeito, com o poder de elaborar suas próprias referências e de criar manifestações subjetivas interpretando os estímulos externos e internos.

Mesmo a ingerência de mulheres como profissionais independentes no campo da fotografia sendo reconhecida, embora em casos pontuais, uma dúvida não deixava de surgir no calabouço das mentes marcadas pelo preconceito de gênero, com sua alta carga simbólica. Seria legítimo tratar da atuação feminina no campo da fotografia quando esta, ao que tudo indicava até então, representava uma parte ínfima do todo, desproporcional, além do mais coadjuvante e amadora? Ou, seria possível falar de mulheres artistas e mulheres fotógrafas almejando a um coletivo, pensando-as como um conjunto passível de ser “catalogado” e incluído no rol dos “grandes artistas” (elemento da semântica masculina), categoria fabricada na nossa cultura visual como a única dotada de genialidade e, portanto, de atemporalidade universal? Seriam elas expressivas e geniais a ponto de permitirem falar da ação de um contingente feminino engajado na fotografia artística e profissional em múltiplos espaços e tempos? Questionamentos parecidos vinham de várias direções, mas eram mais frequentemente canalizados pelos defensores de normas e modelos tradicionais, avessos às críticas que questionavam as hierarquias de gênero e “raça” subentendidas nos parâmetros rígidos e falsamente neutros do fazer cultural e da arte formal.

Ilustrativo da descrença, do desprezo e da desvalorização acerca das obras de mulheres artistas em diferentes períodos históricos, o autor de um dos livros de formação mais utilizado por professores e estudantes de história da arte na Europa e em outras partes do mundo, o norte-americano H.

W. Janson (1991), em justificativa às críticas feitas à ausência de nomes femininos em sua clássica obra, *History of Art*⁴ – multiplicada em várias edições desde seu lançamento em 1962 – declarou que, conforme seus critérios, nenhuma mulher jamais havia feito qualquer inovação no campo das artes que merecesse sua inclusão em um volume dedicado ao gênero artístico universal.

O “ostracismo” a que foram lançadas as artistas de diferentes gerações, lugares e linguagens também foi constatado por um grupo de investigadoras⁵ vinculadas ao meio acadêmico de Madri, na Espanha, que tem se dedicado, nos últimos anos, a mapear, visibilizar e refletir criticamente sobre a produção fotográfica de mulheres, afirmando que é escassa, quando não nula, a referência à obra de mulheres fotógrafas nos manuais e demais publicações que fundamentam os estudos formais no campo da fotografia. Para a teórica referência do pensamento feminista na arte, Griselda Pollock (2003), não se trata somente de ignorância, cinismo ou simples preconceito, pois a exclusão das mulheres do reconhecimento cultural não é meramente fruto de uma escolha mal-intencionada, mas revela “os sistemas sociais e os esquemas ideológicos” que sustentam e perpetuam as assimetrias de poder nas relações de gênero. Como acentua a pensadora:

Contra essa criação formal de uma versão do passado que serve para consolidar o gênero como um eixo de

4 Outro livro que se orienta por essa tradição seletiva de interpretação histórica a respeito da arte, muito mencionado por historiadoras e críticas feministas, é o de Ernst Gombrich, renomado intelectual britânico de origem austríaca. Sua obra, *The Story of Art*, publicada em Londres, em 1950, foi retirada de sua zona de conforto e chamada ao debate justamente pela pretensão que continha de erigir uma narrativa unilateral, elaborada sobre bases canônicas, transformando a história plural da arte em uma história única e excludente.

5 Para maiores informações, consultar: <http://generoyfigura.com/>

poder de um lado e, de outro, como um sinal de exclusão e desvalorização, não é útil visar meramente corrigir as omissões e o desconhecimento que levaram a história da arte a ignorar a arte de quase todas as mulheres que participaram da atividade cultural criativa [...]. Quão essencial é a feminilidade? Eu perguntei uma vez. A resposta: é estrutural para a manutenção de certa concepção masculinista eurocêntrica de arte e artista. (POLLOCK, 2003, p. 19-20, tradução nossa).

Esforços para enfrentar a problemática da ausência das mulheres (e das causas dessa ausência) em diferentes ramos das Ciências Humanas começaram a ser incrementados pelo pensamento feminista a partir da década de 1970. Quais histórias não estavam sendo contadas? Por que essas figuras permaneciam obscurecidas? A quais interesses serviam tais omissões? Diante de tantas interrogações, vários alicerces convencionais do conhecimento começaram a sofrer abalos, “e o mundo da fotografia também foi afetado em suas certezas” (HERON; WILLIAMS, 1996, p. 11). O empenho por iluminar a história das mulheres no campo da fotografia mostrou que elas não só estiveram ali desde o começo, como tal presença se deu em número muito maior do que, a princípio, supunham os céticos. Com isso, numerosas biografias de mulheres fotógrafas, suas trajetórias e trabalhos, foram sendo rememorados e redescobertos com o passar do tempo, readquirindo e ressignificando sua relevância e originalidade.

As linhas de reflexão deste artigo conversam com tais perspectivas feministas que, num esforço contínuo, interdisciplinar e multifacetado, vêm trabalhando para desconstruir, além de outros aspectos, os discursos estabelecidos sobre a própria esfera da criatividade como sendo ela um

atributo masculino, heteronormativo e eurocentrado.⁶ É neste eixo que aproximamos conceitualmente história, arte, feminismos e trajetórias pessoais.

No caso, consideramos este mais um esboço de leitura do que um ensaio de análise propriamente dito, pois não há neste exercício nenhuma pretensão conclusiva. Nossos objetivos estarão assegurados na medida em que as ideias formuladas aqui suscitem ponderações, amplifiquem discussões e mesmo induzam a avanços críticos. Em parte, são linhas que também aspiram a serem provocativas, no sentido de pensar sobre as possibilidades do que pode ser investigado sobre mulheres fotógrafas a partir de uma abordagem de gênero e feminista intercambiando áreas do conhecimento como a história e as artes visuais. Nesta proposta a que nos filiamos, a leitura biográfica é nossa aliada. Assim, trajetórias pessoais em sua interação com contextos históricos particulares são articuladas para tentar responder questões mais amplas envolvendo mulheres artistas nos cenários da América Latina no período específico das vanguardas no século XX. Indagações que, buscando compreender experiências particulares e subjetividades individuais, vislumbram enxergar fios

6 A historiadora Tania Navarro Swain, ao problematizar a dimensão sexuada dos discursos históricos denominados oficiais e/ou “científicos”, chama a atenção para o fato de que foram as “feministas que começaram a revelar a presença ativa das mulheres [como] sujeitos políticos em todas as épocas”, inaugurando, assim, novas possibilidades interpretativas que, desde então, só contribuíram para expandir nosso conhecimento sobre o passado e sobre a própria diversidade das relações humanas. Segundo ela, foi desta forma que as narrativas universalistas e binárias, soberanas antes que fossem sistematicamente confrontadas, perderam estabilidade e foram sendo dissolvidas, conforme um esforço desafiador e descomunal de pesquisadoras envolvidas na empreitada de ultrapassar a marca de “gênero”, desfazendo “as dobras de um tecido social vincado pelo androcentrismo”. SWAIN, Tania Navarro. *A história é sexuada*. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 59.

invisíveis de diálogos, traços comuns, coincidências que, mais do que isso, sugerem equivalências de sentido e marcações sociais e políticas. Envolvem certa estrutura, no mínimo intrigante, no modo como vivências e práticas artísticas de mulheres se concatenaram em diversos aspectos, em diferentes espaços, tendo como pano de fundo os contextos políticos e artísticos dos anos 1920, 1930 e 1940 em países latino-americanos. Efeitos de repetição que nos permitem inferir o pressuposto de trajetórias comuns.

Apesar da problemática descrita acima estar no horizonte de abordagem do presente artigo, optamos por restringir a reflexão colocando foco em apenas uma das mulheres fotógrafas selecionadas e que compõem um estudo que ora se encontra em fase de desenvolvimento. Das três artistas que integram o *corpus* do projeto, intitulado “Mulheres fotógrafas na América Latina: gênero, cultura e política em perspectiva transnacional”, trataremos apenas notas e comentários sobre Tina Modotti (1896-1942), reservando outra oportunidade para discutir Grete Stern (1904-1999) e Alice Brill (1920-2013). Os três nomes são representativos de um momento inaugural da fotografia moderna no continente latino-americano, são referências precursoras de uma estética que abrirá novas possibilidades de linguagem. O recorte que, embora tenha deixado promissoras possibilidades de fora, privilegiou agrupar mulheres artistas de diferentes países, as quais ainda não tinham sido pensadas juntas, em contraste e/ou confluência, o que, analisando a bibliografia disponível sobre mulheres fotógrafas, a partir do levantamento realizado, demonstrou responder não só aos nossos objetivos de pesquisa como também a uma lacuna na produção sobre a temática. Insuficientes reflexões de cunho comparado e ainda tímidos estudos balizados nas perspectivas de gênero (e étnico-raciais) indicaram que havia um caminho profícuo a seguir.

Os estudos sobre mulheres fotógrafas

Os registros dessa produção acadêmica específica são esparsos de 1960 a 1980, mas no decorrer da década de 1990 o quantitativo de livros e artigos contemplando o tema da mulher e da fotografia cresceu de maneira significativa. A maior parte das publicações, oriunda do circuito editorial europeu e norte-americano, foi escrita em inglês, seguida em menor proporção pelo francês e o alemão, com uma baixa porcentagem de traduções ao espanhol e ao português, o que indica, pensando em termos latino-americanos, a pouca expressividade e acolhida, e também os obstáculos, que o tema parece enfrentar para obter notoriedade no âmbito das pesquisas no continente fora dos Estados Unidos.

De qualquer forma, o pouco conhecimento que se tinha sobre a atuação de mulheres na fotografia, o deserto do qual tiveram que partir as pesquisadoras, levou a maior parte das publicações pioneiras lançadas a respeito a não extrapolar o formato de compêndios, dotados da autêntica meta de resgatar o máximo de nomes de expoentes femininos na fotografia, sem perder de vista o contexto de seus projetos e a diversidade de suas obras.

Publicado pela primeira vez em 1994, *A History of Women Photographers*, de Naomi Rosenblum, que recebeu uma nova edição revisada e ampliada em 2010, tornou-se uma das referências obrigatórias no estudo sobre mulheres fotógrafas. Sua obra, dedicada não apenas a superar negligências, mas especialmente a demonstrar a contribuição vital das mulheres à fotografia, explorou mais de 250 nomes de fotógrafas de diferentes nacionalidades, gerações e filiações artísticas. Anteriores ao livro de Rosenblum, com abordagens mais locais e modestas no que se refere ao conjunto de artistas

contempladas, encontramos os trabalhos de Williams (1986) e Sullivan (1990). A primeira, ocupou-se especificamente do estudo de mulheres fotógrafas britânicas e outra tratou de elaborar um volume apresentando para o público norte-americano o trabalho de 73 fotógrafas de origem nacional e internacional.

Coleções, catálogos, coletâneas, seleções anotadas, trabalhos monográficos, biografias representaram, por muito tempo, o que havia de disponível para quem se interessasse em conhecer/estudar a produção de mulheres fotógrafas. A ansiedade inicial de retirar as artistas do “gueto”, dos “porões”, de “salvá-las” do esquecimento, do pó e do silêncio, de alçá-las e incorporá-las aos preceitos gerais da cultura e da arte levou a que certo tipo de produção, mais teórica e analítica, tardasse a surgir. Duas referências bem recentes, que apoiam suas análises nos estudos feministas e de gênero, publicadas ambas em 2017, merecem menção particular por buscar, com renovada força teórica, discutir as práticas visuais de mulheres fotógrafas problematizando os lugares singulares que as mesmas ocuparam, e ocupam, nas esferas de poder. De autoria de historiadoras da arte, os dois livros evocam politicamente o termo *feminismo* como chave de leitura das imagens produzidas por mulheres. Em *Women Photographers and Feminist Aesthetic*, Claire Raymond fornece perspectivas instigantes sobre a relação entre gênero e fotografia, buscando interpretar as obras à luz das questões ideológicas trazidas pelo gênero como um viés conceitual. Já Abigail Solomon-Godeau, em sua coletânea de ensaios, *Photography after Photography: Gender, Genre, History*, envereda com muito mais ênfase na análise do desconstrutivismo feminista para discutir questões mais amplas da cultura visual, mas igualmente preocupada com uma orientação feminista que desvende o modo como as imagens produzem, confirmam e contestam as componentes multiformes das identidades

individuais e coletivas de gênero.

Se, de um modo geral – como continuam a demonstrar as estudiosas do tema –, a historiografia dedicada às artes plásticas e, particularmente, à fotografia continua a mitigar os estudos sobre as mulheres, com uma escassez persistente de pesquisas associadas às práticas artísticas e fotográficas femininas (RAYMOND, 2017a), mesmo em países onde o impulso por desenvolver tais análises foi bastante significativo, como na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, essa carência torna-se ainda mais evidente e assombrosa se levarmos em consideração o contexto da América Latina. Foi somente na segunda década deste século que começaram a aparecer publicações sobre mulheres fotógrafas latino-americanas, algumas com foco específico em determinados países da região, como Argentina e México.

O historiador José Antonio Rodríguez (2012) foi o responsável por realizar o primeiro estudo de vulto sobre mulheres fotógrafas no México. Seu trabalho disponibiliza não só anotações biográficas das mais de 200 personalidades femininas que marcaram a história da fotografia mexicana, dentre elas Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Kati Horna, e outros nomes ainda pouco conhecidos, como também reconstrói a produção visual e as propostas estéticas das quais participaram essas mulheres em um recorrido que vai da virada do século XIX até o fim dos anos 1950.

Outro trabalho que não pode ser dispensado de atenção é o da fotógrafa, docente e investigadora argentina Alejandra Niedermaier. Seu livro, lançado em 2008, intitulado *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, se converteu em um farol de orientação para quem discute mulher e fotografia na América Latina. Com

uma sólida base teórico-metodológica, a pesquisadora se embrenhou pela análise da fotografia como documento histórico para discutir o processo de emergência das mulheres na produção fotográfica argentina, inclusive como elemento constitutivo da formação da nação. Não obstante, por ter se dado conta de que havia um forte entrelaçamento entre as trajetórias das artistas argentinas (ou radicadas no país) com artistas do mundo da fotografia de outros países do continente, sua obra acabou abarcando um amplo espectro de personagens para além do espaço nacional do qual partiu suas interrogações. O resultado dessa confluência levou a autora a publicar, em 2016, *La femme photographe en Amérique Latine*.

Também no Brasil o eixo de estudo sobre mulheres fotógrafas tem encontrado dificuldades para se consolidar, enfrentando resistências e embaraços talvez ainda maiores do que nos dois casos citados, já que por aqui não há, até o presente momento, registro de nenhuma publicação dedicada exclusivamente a promover um olhar mais abrangente sobre a presença das mulheres na prática fotográfica brasileira.

Existe a questão, em nada desprezível, da constituição dos acervos fotográficos, da institucionalização dos espaços de conservação desses materiais, da dificuldade em localizá-los, reuni-los e torná-los acessíveis. Algumas instituições têm se ocupado em desenvolver políticas arquivísticas de organização documental de coleções fotográficas há algumas décadas, caso do Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, da Funarte e do Instituto Moreira Salles (IMS). Este último, principalmente, tem se destacado como umas das instituições com o maior acervo documental de mulheres fotógrafas. Inclusive, a maior parte das publicações sobre o tema mulher e fotografia encontrados e consultados dentro da produção acadêmica brasileira se debruça sobre

a obra de artistas cujo acervo está disponível no IMS, notadamente o interesse tem se voltado para a atividade profissional de duas influentes fotógrafas, Hildegard Rosenthal e Alice Brill, como bem demonstram os trabalhos de Danielle Hurd (2011), Marina Rago Moreira (2016), Yara Dines (2017) e Helouise Costa (2018).

De um modo geral, todas essas pesquisas têm obtido sucesso no seu posicionamento crítico diante dos paradigmas historiográficos que tendem a invisibilizar a história das mulheres na fotografia, desafiando seu *status* marginalizado e apontando os limites das estruturas de conhecimento hegemônicas e excludentes. No entanto, ainda são vastas as lacunas e longo o percurso até que a respectiva ausência seja superada, ou melhor, até que fique mais explícita a íntima ligação entre a construção social e cultural dos lugares de gênero e as narrativas ditas oficiais que apagam o protagonismo das mulheres dos espaços artísticos de criação. Nesse sentido, este ensaio tem como propósito contribuir com as recentes reflexões sobre a vinculação dos temas fotografia e gênero.

Quem foi Tina Modotti?

-¿Quién es Tina Modotti?

- La novia de Mella.

- He preguntado quién es y no de quién fue novia.

-¿Quién es Tina Modotti?

- Una fotógrafa brillante.⁷

⁷ O texto continua interpelando “¿Quién es Tina Modotti?”, na tentativa de investigar sua dimensão humana para além dos fragmentos de uma vida social e política, ou na interseção concreta de todas as dimensões e contradições que formaram sua personalidade como uma manifestação vital dos seus desejos, anseios e ações. Fragmento retirado de BATISTA, Angela Caballero; COBAS, Janette García; ZALDIVAR, Frank Velázquez. Tina Modotti. Perfil psicológico con enfoque de género. Revista Santiago, n. 101, 2003.



Figura 1 - Retrato de Tina Modotti. Foto de Edward Weston, c. 1924.
Fonte: Mediateca do Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH).

Os muitos e por vezes insuspeitados aspectos que vinculam fotografia e gênero foram tomados como objeto para a realização do exame da trajetória artístico-política de uma das várias mulheres artistas e intelectuais, algumas delas fotógrafas,⁸ que imigraram da Europa para a

⁸ Citamos também Grete Stern (1904-1999) e Alice Brill (1920-2013), mulheres que em virtude de terem assumido posições emblemáticas que contribuíram para provocar um deslocamento importante do cenário da fotografia latino-americana do período rumo a um enfoque mais moderno, aberto a experimentações e novas sensibilidades, acreditamos que suas trajetórias e carreiras possam ser mutuamente iluminadas. Com isso, observa-se que, por meio de pontos de contato entre suas biografias e obras como, “em meio à vivência de tensões e constrangimentos derivados das relações de gênero da época” (PONTES, 2010, p. 90), elas moldaram um espaço próprio de atuação, elaborando o que Natália Castro (2017, p. 16) chamou de “el paradigma de sí misma”, deixando impressas em suas criações singulares as marcas das negociações e das rupturas, da busca por autonomia e dos desequilíbrios diante dos valores patriarcais dominantes.

América Latina no início do século XX, qual seja, Tina Modotti (1896-1942). Apesar das diferenças e contrastes que perpassam a sua origem, a sua história de vida, bem como suas práticas em paralelo com outras artistas que, no mesmo período, também fizeram a travessia Atlântica rumo à América Latina, o que magnetiza nosso interesse e justifica a escolha em dedicar atenção especial à essa fotógrafa italiana, além de sua emblemática obra, são as potencialidades de estabelecer entre ela e outras figuras femininas importantes do seu tempo, artistas de profundo senso estético, conexões que convidem tanto a perceber contrastes e oposições, como conjunções e semelhanças. Temos conhecimento de esforços comparativos já feitos colocando em pontos convergentes trajetórias e conjuntos temáticos entre Tina Modotti e, por exemplo, as mexicanas Frida Kahlo e Lola Álvarez Bravo, bem como entre Tina e a fotógrafa húngara Kati Horna, que também viria a residir no México, a partir do ano de 1939.⁹ São empreendimentos encorajadores, que tiveram como ponto de chegada ou de partida o México, país onde as experiências artísticas de Tina Modotti foram mais intensas. No entanto, são pesquisas que sugerem de modo muito evidente que a relação de Modotti com o país a que tomou por identificação como seu, enquanto ali viveu retratando paisagens, corpos, rostos e ideias, e a relação de afinidade que estabeleceu com os grupos de artistas que movimentaram a cena cultural mexicana dos anos 1920, foram também e, em muitos sentidos, frutos de

⁹ Referimo-nos à seguinte produção: CALANDRA, Benedetta. Biografi e femminili a confronto nel Messico post-rivoluzionario: Frida Kahlo e Tina Modotti. Volume I. In: GUIDI, Laura; PELIZZARI, Maria Rosaria (Orgs.). *Nuove frontiere per la storia di genere*. Padova: Libreriauniversitaria. 2013; MIRKIN, Dina Comisarenco. La representación de la experiencia feminina em Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, v. 3, n. 28, p. 148-190, 2008; ZERWES, Erika. Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia obrera e o humanismo. *História Unisinos*, v. 20, n. 2, p. 213-225, 2016.

deslocamentos que produziram interações transnacionais.

Problematizar os contextos e as condições específicas em que Tina Modotti atuou como fotógrafa, lançar perguntas sobre seus processos criativos, de que maneira estiveram arraigados em suas experiências de viagem e de trânsito; quão determinantes foram os encontros e trocas profissionais e afetivas que teve em distantes latitudes, submergindo em diferentes culturas, são perguntas que condizem com características de um movimento transnacional que iremos encontrar em outras experiências de mulheres fotógrafas na América Latina, especialmente daquelas não nascidas no continente, mas que deixaram seus lugares de origem, em muitos casos em situação de exílio, para radicarem-se em países como México, Argentina e Brasil. Apesar de este ser o foco mais amplo da pesquisa, nosso propósito neste texto é, como dissemos, bem mais modesto, porém está impregnado desses mesmos apontamentos e reflexões, que nos servem de guia para abordar a experiência particular de Tina Modotti.

Considerando tais limites, buscaremos apresentar um pouco da trajetória desta artista, entrelaçando-a com o modo como sua linguagem estética na fotografia foi sendo apurada e ganhando contornos próprios, sem deixar de mencionar determinadas temáticas recorrentes em sua obra. Tudo isso colocado em uma perspectiva de gênero que nos faça pensar como suas condições e escolhas de vida forjaram também estratégias de subversão dos espaços normativos, estratégias imbuídas de implicações políticas desafiadoras de realidades condicionadas por relações assimétricas de poder (RAYMOND, 2017a; CASTRO, 2017). Dessa tessitura partiu para criar imagens que expressassem suas aspirações diante do mundo, senão o que habitava, aquele em que queria viver.

Tina Modotti é uma das mais célebres fotógrafas de seu tempo. A fama que conheceu em vida tornou-se muito maior depois de sua morte, alcançando dimensões que talvez ela mesma não pudesse prever, ou que viesse a considerar insuficiente, tamanha sua contribuição para a fotografia de vanguarda no México. Foi especialmente a partir da década de 1970 que seu nome passou a circular mais extensamente dentro e fora dos países em que viveu, ou seja, para além do México, Estados Unidos, Itália e Alemanha, lugares onde sua figura era mais conhecida. Os primeiros estudos sobre ela datam desse período, os quais já trabalhavam com a ideia de construção de uma memória dessa personagem em torno de suas experiências artísticas e políticas na Cidade do México. A projeção alcançada levou não só a que livros, artigos, filmes, catálogos e exposições fossem elaborados, gerando um acúmulo substancial de fortuna crítica, registros e citações, como permitiu a constituição de acervos arquivísticos com documentos pessoais e iconográficos que estão espalhados por diferentes instituições.¹⁰

Tão duradouro interesse sobre sua história fora alimentado pelo magnífico conjunto de imagens que produziu, mas boa parte do fascínio enveredava por detalhes instigantes e turbulentos de sua vida: os romances, a militância política, os dramas que enfrentou, como a morte de um companheiro e o exílio, bem como seu comportamento considerado livre, “atípico” para a

10 Algumas das instituições que resguardam conjuntos fotográficos de autoria de Tina Modotti estão localizadas, principalmente, nos Estados Unidos e no México. Na Biblioteca do Congresso, em Washington, D.C., é possível encontrar fotografias que registram a relação de Modotti com o Partido Comunista. No México, além do Instituto de Investigaciones Estéticas, da UNAM, há acervos fotográficos da artista italiana também no Instituto Nacional de Antropología e Historia, da Secretaria de Cultura do Governo, e no Museu de Arte Moderna, além de ser possível encontrar fotografias de Tina Modotti em coleções particulares.

época que viveu, foram se juntando de modo a transformá-la numa figura “mítica”, um “símbolo ambíguo”, como Frida Kahlo, como Che Guevara, “un estereotipo y un objeto de consumo” (MANJARREZ, 2001, p. 175).

Dois livros forneceram apoio mais imperativo para delinear o percurso de Tina Modotti, o investigativo ensaio da jornalista Christiane Barckhausen-Canale (1989) e a detalhada e bem ilustrada obra de Margaret Hooks (1997). De acordo com suas biógrafas, o despertar de Tina Modotti para a atividade artística aconteceu em São Francisco, nos Estados Unidos. Nascida Assunta Adelaide Luigia Modotti, cresceu no seio de uma família empobrecida do interior da Itália. Cedo teve que deixar a escola para substituir o pai no sustento da família, após este decidir imigrar para a “terra prometida” do outro lado do Atlântico em busca de condições de vida menos miseráveis. Uma de suas irmãs já havia seguido o rastro do pai quando Tina tomou o navio para juntar-se aos dois, assim que completou a idade de 17 anos. Nos Estados Unidos, vivia em um bairro operário onde trabalhava como modista e em uma fábrica de têxteis. No ano seguinte à sua chegada, testemunharia o estalar da guerra na Europa, aumentando a angústia em relação aos familiares que haviam permanecido em sua terra natal.

Junto às questões sociais e políticas que faziam parte de suas preocupações e interesses, tendo sido socializada em um ambiente doméstico socialista, Tina Modotti, por volta de 1915, passou também a demonstrar inclinação pelas artes. Suas incursões começaram pelo teatro e pelo cinema, indo depois do desenho à fotografia. “Desde cedo foi exposta às ideias e atitudes vanguardistas do seu tempo” (HOOKS, 1997, p. 10), vindo a experimentar o auge da sua veia criativa no México pós-revolucionário, país no qual passou a residir a partir de 1923, na companhia de um dos

mais prestigiados fotógrafos estadunidenses naquele momento, Edward Weston, com quem manteria relações profissionais e amorosas, tomando dele as primeiras lições e inspirações para experimentar a fotografia como uma nova forma de expressão.

Figura 2 – Elisa, 1924.



Fonte: Mediateca do INAH/Gobierno de México.

O ambiente de efervescência cultural que havia tomado conta do México durante a década de 1920, que se manifestara de maneira plural em várias instâncias, na música, na literatura, no teatro e, principalmente, na pintura,

com a formação do movimento muralista ¹¹ (MOTTA, 2016), forneceu as bases estéticas e ideológicas que permitiram Tina Modotti a criar com profunda vitalidade imagens que mesclavam sua visão de mundo com a cultura popular e revolucionária do México. A fotógrafa italiana passou então a circular com grande desenvoltura pelos círculos da intelectualidade daquele país, alcançando êxito com suas obras, tornando-se pioneira da estética modernista fotográfica mexicana, deixando uma marca indelével na história da fotografia, a ponto de exercer “uma influência significativa sobre várias gerações de fotógrafos”, de Manuel Álvarez Bravo ao trabalho contemporâneo de Graciela Iturbide (HOOKS, 1997, p. 9).

Muito se discutiu sobre como foi o processo de autoconscientização de uma linguagem própria assumida por Tina Modotti no percurso de sua experiência como artista. Estudiosas que se debruçaram no tema, dedicando-se a analisar conjuntos de imagens consideradas emblemáticas de sua produção fotográfica, como Mariana Figarella (2002) e Nieves Rodríguez y Méndez (2008), tendem a dividir seu trabalho em duas

11 O “renascimento cultural” vivido no México é parte da emergente irrupção das vanguardas artísticas no continente americano nos anos 1920. Surge como experiência poética, estética e de linguagem em diferentes países e contextos históricos, o que tornou a construção da modernidade artística latino-americana um movimento de caráter plural. Apesar dessa multiplicidade, para Ana Maria Belluzzo, “as vanguardas inauguraram uma nova etapa da consciência na América Latina” (1990, p. 17). No caso específico do México, “as chamadas vanguardas estéticas” também foram marcadas por diferentes perspectivas, incluindo aquelas políticas e ideológicas, a ponto de, em determinados casos, culminarem em tensões e embates. A historiadora Romilda Motta destaca três vertentes das vanguardas estéticas mexicanas: o Estridentismo, o Muralismo e o Grupo Ulises. Segundo afirma, o Muralismo, como um movimento artístico e político, foi o mais conhecido. Pretendia a intervenção social em grandes dimensões, colocando as camadas populares como protagonistas. Para a autora, o “muralismo mexicano deve ser relacionado às circunstâncias históricas de seu tempo, que apontavam para a necessidade de mudanças sociais. Estava fundamentado em três valores capitais: o nacional, o popular e o revolucionário, e procurou retratar a importância de índios, mestiços e trabalhadores na História Nacional” (2016, p. 186).

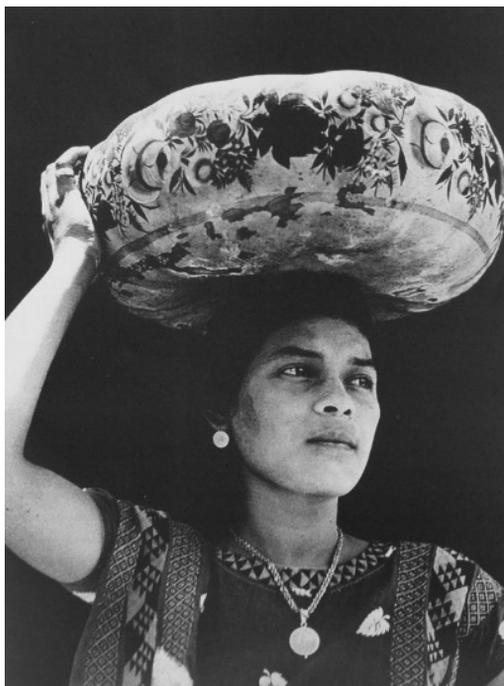
fases. Uma primeira, que a historiadora da arte argentina Dina Mirkin (2008) chamou de “romântica”, cuja principal característica seria a forte influência estética de seu companheiro e mentor, Edward Weston, fotógrafo já consagrado quando Tina não havia ainda despertado sua vocação para atuar por trás da câmera. É uma fase que será identificada como “política”, marcada pelo amadurecimento estético de Modotti, etapa em que seu estilo se torna independente e adquire autonomia para potencializar sua originalidade como artista.

Figura 3 – Niño con sombrero, 1927.



Fonte: Mediateca do INAH/Gobierno de México.

Figura 4 – Mujer cargando vasija de Yecapixtle, 1929.



Fonte: Mediateca do INAH/Gobierno de México

Importante observar que as balizas temporais adotadas para especificar o início e o fim de cada uma das duas fases mantém estreita vinculação com determinados acontecimentos na vida de Tina Modotti. O ponto de virada para que a artista alcançasse uma linguagem própria costuma ser associado tanto à partida de Weston, que retornaria aos Estados Unidos em 1927, assumindo Tina o estúdio que ambos haviam instalado na Cidade do México, quanto à sua filiação ao Partido Comunista no mesmo ano. Se não tomarmos cuidado, facilmente podemos ceder à ideia

de que Tina Modotti tinha, frente à essa figura masculina, uma relação de dependência, seja ela artística, seja emocional, com trocas desequilibradas que teriam, por diferentes razões, mantido a artista à sombra do seu parceiro. Por mais que não se possa negar que sua consagração veio efetivamente após o desenlace amoroso e profissional dos dois, a verdade é que, como assinala a escritora Norma Dávalos, ainda que parecesse evidente a dominação de Weston

hacia su compañera debido a la elección de la profesión y el estilo para ejercer ésta. Sin embargo, era ella el elemento integrador al ambiente, sirviendo de traductora y de nexo con quienes convivían. La vocación por lo social y la fascinación de Modotti hacia la cultura mexicana, parecen tener influencia en Weston que encontró gusto por los pueblos, la artesanía y los juguetes tradicionales (2010, p. 19-20).

A validade no exercício de observar as semelhanças e diferenças, as negociações e as mútuas influências entre Tina Modotti e Edward Weston está justamente na riqueza de se perceber o mimetismo que a convivência pode produzir na elaboração de um fazer artístico, de tal maneira que inviabiliza traçar com sistemática precisão de onde partem as flechas que disparam temas, formas, conteúdos e técnicas. Essa ressalva é absolutamente importante e deve ser levada em consideração antes que possamos nos equivocar com uma leitura unilateral da projeção do estilo “westoniano” na primeira obra de Tina Modotti. Se essa houve, como é indubitável, contou simultaneamente, por exemplo, com a influência da estética muralista (RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ, 2008, p. 219), além, claro, de seus próprios valores expressivos, que nunca estiveram ausentes.

Daquilo que havia de mais marcante na sua composição fotográfica que se fundia mais enfaticamente com o trabalho de Edward Weston, ou seja, o zelo pelo objeto, pela fotografia direta, livre de detalhes, rica em formas geométricas e arquitetônicas, pouco sobrou – ou perdeu sua supremacia – quando suas lentes se tornaram mais sensíveis às temáticas sociais. Imbuída de propósitos ideológicos que se mesclavam tanto com a visão utópica dos muralistas, e com os motivos revolucionários de suas estruturas pictóricas, quanto com os ideais comunistas, com a noção de que a arte deveria coincidir com o desejo de transformação da sociedade, Tina Modotti passou a desenvolver como principal intenção artística a captura da vida cotidiana, particularmente das pessoas simples, das classes mais humildes e marginalizadas (MIRKIN, 2008, p. 161).

Dentro desse repertório iconográfico ganha especificidade a profunda dimensão que a fotógrafa passa a dar às alegorias que cria ao registrar diferentes perfis femininos, em especial de camponesas e indígenas, cujos corpos, gestos, vestimentas, expressões, vão complexificar o olhar sobre a condição social das mulheres no México. Na sutileza de suas criações, ela imprimirá imagens que denotam pleno estado de consciência das situações de opressão, mas igualmente dos estereótipos culturais que não deixam ver a concretude, inteligência, alegria, potência, habilidade que portam as mulheres em suas subjetividades. É certo que a perspectiva de gênero da autora vai impregnar esse conjunto de imagens, cujo tema da maternidade ela elege como paradigmático.

De 1927 a 1929, os eventos se aceleram. O reconhecimento de seu trabalho faz de Tina Modotti uma mulher famosa, que estampa suas fotografias em várias revistas nacionais e internacionais, que é tema de artigos e notas jornalísticas, que recebe e frequenta a elite artística, boa

parte dela também politicamente engajada, e que terá sua primeira (e única) exposição individual comentada e difundida por várias partes do mundo. Na data em que a exposição foi realizada, em dezembro de 1929, no salão de entrada da Biblioteca Nacional da Cidade do México, a artista já havia sofrido um duro golpe com o assassinato do seu companheiro à época, o jovem líder estudantil cubano Julio Antonio Mella, morto em janeiro. O que se precipita a partir daí é uma perseguição por parte do governo mexicano, que a mantém sob vigilância policial, e da própria imprensa, que começa a alimentar histórias de conspiração colocando Tina Modotti como a personagem central de uma trama imoral, traidora e libertina.

Transformada em alvo e impedida de continuar vivendo no México, ela deixa o país em 1930. Sai deportada pelo governo, que a manda para a Itália fascista de Mussolini com a identificação de comunista. Antes de chegar ao destino consegue desviar a rota. Sem paradeiro certo, ela peregrina por vários países, levada pela ânsia em participar ativamente da luta política antifascista. Depois de viver um tempo na Alemanha, viaja para Rússia, vive na França, até que, por fim, começa a militar no Socorro Vermelho Internacional na Espanha da Guerra Civil, onde chega em 1936 e sai em 1939, derrotada junto com as forças republicanas. Seu retorno ao México foi clandestino. De volta ao país, vive discretamente, quase de maneira anônima, encontrando, em 1942, uma morte repentina e prematura, aos 46 anos de idade.

Muitas vezes a própria obra de Tina Modotti é obscurecida pela enorme atração que o enredo fascinante de sua vida exerce no público, desencadeando um número superior de escritos que muitas vezes contemplam mais os aspectos considerados escandalosos e polêmicos de

sua trajetória, do que se ocupam de fato em pensar a sua contribuição artística para o mundo da fotografia, o que permitiria dar maior relevo à sua atuação enquanto fotógrafa, artista e revolucionária.

Feminismo e gênero: para pensar o estudo sobre mulheres fotógrafas

A entrada da História das Mulheres e dos Estudos de Gênero na história da fotografia é reflexo direto do impacto dos movimentos feministas nas pesquisas acadêmicas a partir dos anos 1970. O modo como as questões discutidas e combatidas pelo ativismo político das mulheres em espaços não institucionalizados transbordou para dentro das universidades, contribuindo enormemente para uma revisão de paradigmas disciplinares em diferentes áreas do conhecimento, como na história e na antropologia, é um aspecto particular reconhecido por várias/os historiadoras/es (TILLY, 1994; SCOTT, 1995; PISCITELLI, 2002; PINTO, 2003; BURKE, 2012). A maioria busca demarcar o significativo avanço que houve na produção intelectual sobre temáticas relacionadas à mulher conduzidas justamente pela aproximação entre o movimento feminista e a academia que, ao se retroalimentarem, encorajaram a formulação de novas perguntas a respeito do passado e do presente.

Foi decisiva para essa guinada feminista nos estudos acadêmicos a denúncia, seguida de uma profunda reflexão, de “que a subordinação feminina, longe de ser inevitável, era a naturalização de um fenômeno contingente e histórico” (PISCITELLI, 2002, p. 6-7), fruto da dominação masculina em uma sociedade patriarcal organizada a partir das diferenças entre os sexos. Isso fez com que as mulheres (ativistas e acadêmicas feministas) começassem a reivindicar o lugar de sujeitos da história,

confrontando as grandes narrativas universalizantes que ignoravam/desdenhavam as questões de gênero entranhadas na construção de todo e qualquer esquema de pensamento. Sem ainda se desvincular totalmente das explicações essencializantes da opressão feminina, estruturando seus argumentos na oposição binária entre os sexos, a primeira leva de estudos tiveram como propósito catalizador, uma vez constatada as discriminações que invisibilizavam a participação ativa das mulheres na história, torná-las visíveis, dando contornos à sua presença deliberadamente apagada de uma tradição de conhecimento seletiva, cujo apelo à universalidade foi acompanhado “pela valorização dos homens e pela simultânea desvalorização das mulheres” (SMITH, 2003, p. 20).

Na história que busca analisar a importância das mulheres nas artes, seja na pintura, na escultura, seja na música, no teatro, seja, finalmente, na fotografia, a questão da invisibilidade feminina também foi o motor das primeiras preocupações. O inquisitivo e controverso artigo da historiadora Linda Nochlin, “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, publicado originalmente em 1971, considerado um texto fundador das reflexões que articulam gênero e arte, contribuiu para implodir a noção da genialidade inata dos homens, que de acordo com um saber de longa duração, difundido e introjetado, seriam mais propensos, por determinações de sua natureza, “às atividades de criação intelectual, científica e artística”, de modo que o termo “gênio artístico” “acabava por ser um monopólio masculino”, restando às mulheres a opacidade de “atuações solidárias, como musas, mães e/ou conselheiras” (SIMIONI, 2008, p. 65). A intervenção crítica de Nochlin (2016) lançou uma frutífera indagação e, como resposta, indicou que, para entender a posição das mulheres na arte, é preciso assimilar as condições sociais e culturais que determinam não só o “nascimento” do artista, o ato de fazer a arte, como também a própria

natureza e a qualidade do seu trabalho.

Nochlin lançou as sementes que auxiliariam em um extenso projeto feminista de desmistificação da essência estática da criatividade como um atributo masculino. Ao interrogar sobre as condições desiguais de produção artística feminina e masculina, possibilitou que os marcos canônicos de leitura se deslocassem, desafiando categorias há muito estabelecidas. Com isso, abriu-se o caminho para a irrupção de uma crítica acerca das assimetrias de gênero na arte, que vieram a problematizar as histórias, os processos sociais e as lutas travadas por mulheres artistas em suas conjunturas específicas.

Mas é interessante notar que, apesar do seu distante contexto de produção, a pergunta que dá título ao artigo de Linda Nochlin volta e meia é feita, e ainda revela os efeitos perversos da desvalorização das produções artísticas realizadas por mulheres, que continuam a exigir constantes questionamentos a respeito das perspectivas de análise histórico-estéticas imperantes. Esses dogmas teóricos seguem obscurecendo as trajetórias das artistas mulheres.

Concordamos com Alejandra Niedermaier (2016) quando esta afirma que os estudos feministas e de gênero estabeleceram, nos últimos tempos, um *corpus* narrativo que incorpora a escuta e a compreensão do outro, ajudando a revelar a priori o que não é transparente. Por não ser transparente, óbvio e inscrito, é que a História das Mulheres precisou, por muito tempo, atuar numa espécie de missão resgate. Assim, muitas historiadoras, “pressionadas pela urgência evidente que havia em descobrir as vidas e as realizações das mulheres, pensaram que isto era suficiente” (TILLY, 1994, p. 40).

Embora este artigo seja, particularmente, tributário de esforços parecidos que foram realizados por aqueles trabalhos pioneiros sobre mulheres fotógrafas, como a anteriormente mencionada obra de Naomi Rosenblum (2010), nos alinhamos às perspectivas que acreditam ser chegada a hora de não só registrarmos, de maneira consistente e diversificada, a atividade artística das mulheres – no nosso caso, daquelas que adotaram a fotografia como forma de expressão – mas torna-se cada vez mais imprescindível começarmos a analisar as posições historicamente específicas em que se deram as suas intervenções nas práticas culturais (POLLOCK, 2003). Desse modo, estaríamos mais aptas a dedicar tempo e esforço para explorar o contexto de seus projetos, bem como as conjunturas, muitas vezes desfavoráveis e limitadas, que balizaram as suas ações. Somente assim seria possível elucidar a intrínseca ligação que as questões de gênero possuem com o estatuto da mulher na arte, atravessado por eixos de poder que moldaram não só as relações sociais, como os próprios sujeitos e suas criações artísticas.

Apesar de sabermos que a busca desse equilíbrio analítico advém de um impasse,¹² ainda não extinto, presente no interior da História das Mulheres e dos Estudos de Gênero, em que se discute a proximidade ou o afastamento desses dois campos disciplinares (NADER; RANGEL, 2014), nossa opção teórico-metodológica está alicerçada na mesma linha

12 Foi esse mesmo embate que deu origem à articulação teórica que fundamentou o gênero como uma categoria de análise. Seu arremesso teórico deu suporte a uma série de outras questões pendentes no cerne da história das mulheres. Duas delas são tomadas pela historiadora norte-americana Joan Scott como partes centrais do núcleo fundamental de sua definição: a proposição que aponta o gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos” e o gênero como o primeiro modo de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1995, p.86).

de defesa das historiadoras Gianna Pomata e Rachel Soihet. As autoras afirmam que, mais do que pensar em termos de diferenças, oposições ou paralelismos, o mais profícuo é reconhecer “que as duas são ligadas e indispensáveis uma a outra” (POMATA, 1993, p. 1022), logo, cabendo acentuar a complementaridade entre elas, uma vez que essas duas abordagens “caminham para uma interpenetração” (SOIHET, 1998, p. 83).

Dessa forma, nos sentimos autorizadas a não abandonar ou rechaçar a categoria mulheres e, ao mesmo tempo, a não abrir mão do uso do conceito de gênero. Mas é preciso esclarecer que, longe de entender “mulher” como uma categoria homogênea que pressupõe uma essência universal do feminino, determinada por identidades estáveis, tal como elaborada pelo feminismo da década de 1970 (PISCITELLI, 2002), ao termo nos referimos dentro de uma problemática da diferença. “Mulher”, portanto, não como uma identidade atrelada ao sexo anatômico, e sim, em consonância com o pensamento de Griselda Pollock (2003), como uma posição dentro da linguagem e da formação psicosexual. Como posição, sinaliza, ao mesmo tempo, que os sujeitos que vivem e pensam a partir dessa posição, ou seja, rotulados como “mulheres” têm de enfrentar uma série de condicionamentos impostos e criados historicamente. O que, de maneira alguma, se coloca como um posicionamento dissociado da tradição dos estudos de gênero, uma vez que são as próprias “elaborações e reformulações de gênero”, como nos lembra Adriana Piscitelli, “o que possibilita pensar seriamente como a ideia de ‘mulher’ é concebida em contextos específicos” (2002, p. 21), atravessadas também por fatores como classe e raça, bem como faixa etária e nacionalidade, além de outros marcadores.

As artistas mulheres e suas obras, por longa duração, foram menosprezadas, silenciadas, negligenciadas, ensombrecidas. Avançar no conhecimento sobre elas é não só urgente, como também um posicionamento político-epistemológico necessário, determinante para transformar os silêncios deliberados em presenças materializadas e permanentemente visíveis.

Referências

- BARCKHAUSEN-CANALE, Christiane. *No rastro de Tina Modotti*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1989.
- BATISTA, Angela Caballero; COBAS, Janette García; ZALDÍVAR, Frank Velázquez. Tina Modotti. Perfil psicológico con enfoque de género. *Revista Santiago*, n. 101, 2003.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALANDRA, Benedetta. Biografi e femminili a confronto nel Messico post-rivoluzionario: Frida Kahlo e Tina Modotti. Volume I. In: GUIDI, Laura; PELIZZARI, Maria Rosaria (Orgs.). *Nuove frontiere per la storia di genere*. Padova: Libreriauniversitaria. 2013.
- CASTRO, Natalia Campo. Fotografia y enfoques de género: aproximaciones teóricas para construir miradas de mujeres. *Revista La manzana de la discordia*, Colombia, vol. 12, n. 2, p. 7-21, 2017.
- COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, p. 115-131, 2018.
- CRUZ, Angélica Lima. O olhar predador: a arte e a violência do olhar.

Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 89, p. 71-87, 2010.

- DÁVALOS, Norma Macías. *Tina Modotti y Edward Weston: ser uno siendo dos*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Arte) – Universidad Iberoamericana. Cidade do México, 2010.
- DINES, Yara Schreiber. São Paulo na imagética de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, fotógrafas imigrantes modernas. *Proa. Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, vol. 1, n. 7, p. 88-128, 2017.
- FIGARELLA, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- FRIEDEWALD, Boris. *Women photographers: from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*. New York: Prestel, 2014.
- HERON, Liz; WILLIAMS, Val. *Illuminations. Women writing on photography from 1850 to the present*. Durham: Duke University Press, 1996.
- HOOKS, Margaret. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Tradução Vera Whately, Heloísa Lanari. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- HURD, Danielle. *Alice Brill's São Paulo Photographs: A Cross-Cultural Reading*. Thesis, Brigham Young University, Department of Visual Arts, 2011.
- JANSON, H. W. *History of Art: Volume I*. 4ª ed. New York: Prentice Hall, 1991.
- MANJARREZ, Maricela González Cruz. Tina Modotti y el Muralismo, un lenguaje común. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 78, p. 175-188, 2001.
- MIRKIN, Dina Comisarenco. La representación de la experiencia femenina em Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, v. 3, n. 28, p. 148-190, 2008.
- MOREIRA, Marina Rago. Alice Brill, retratos de uma metrópole e suas bordas. *Labrys, estudos feministas*, n. 29, jan/jun 2016.
- MOTTA, Romilda. Vanguardas estéticas mexicanas: embates e polémicas

envolvendo o binômio identidade e alteridade. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 57, p. 171-206, 2016.

MUÑOZ-MUÑOZ, Ana M.; GONZÁLEZ-MORENO, María B. La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 26, n. 1, p. 39-54, 2014.

NADER, Maria Beatriz. Mulher e violência na América Latina e no Caribe. In: SAMARA, Eni de Mesquita (Org.). *Mulheres na América Latina e no mundo ibérico*. Estudos Cedhal. São Paulo: Humanitas, 2011.

_____. *Paradoxos do Progresso: a dialética da relação mulher, casamento e trabalho*. Vitória: Edufes, 2008.

_____. *Mulher: do destino biológico ao destino social*. 2ª ed. rev. Vitória: Edufes/ Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001.

NADER, Maria Beatriz; RANGEL, Livia de Azevedo Silveira (Orgs.). *Mulher e gênero em debate: representações, poder e ideologia*. Vitória: EDUFES, 2014.

NIEDERMAIER, Alejandra. *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán, 2008.

_____. La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, n. 59, p. 97-108, 2016.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher?. In: ALGRANTI, Leila Mezan (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas: IFCH / Unicamp, nº 48, p. 7-39, nov. 2002.

POLLOCK, Griselda. *Vision & difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 2003.

- POMATA, Gianna. Histoire des Femmes et “Gender History” (note critique). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 48, n. 4, p.1019-1026, 1993.
- PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968)*. São Paulo: Edusp, 2010.
- RAYMOND, Claire. Pode haver uma estética feminista?. In: CORREIA, Maria da Luz; CERQUEIRA, Carla (Orgs.). *Fotografia e gênero. Revista Comunicação e Sociedade*, n. 32, p. 31-44, 2017a.
- _____. *Women Photographers and Feminist Aesthetic*. Londres: Routledge, 2017b.
- RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ, Nieves. Fotografías inéditas de Tina Modotti. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 93, p. 213-224, 2008.
- RODRÍGUEZ, José Antonio. *Otras miradas. Fotografías en México 1872-1960*. Madrid: Ediciones Turner, 2012.
- ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press Publishers, 2010.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, vol. 20, n.2, p. 71-99, jul/dez., 1995.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.
- SMITH, Bonnie. *Gênero e história: homens, mulheres e prática histórica*. Trad. Flavia Beatriz Rossler. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- SOIHET, Rachel. História das mulheres e história de gênero. Um depoimento. *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 77-87, 1998.
- _____. *History*. Nova Iorque: Duke University Press, 2017.
- SULLIVAN, Constance. *Women Photographers*. New York: Harry N. Abrahams, 1990.
- SWAIN, Tania Navarro. A história é sexuada. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e*

tramas: o gênero entre a história e a arte. São Paulo: Intermeios, 2013.

TILLY, Louise A. Gênero, História das Mulheres e História Social. *Cadernos Pagu*, v.3, p. 29-62, 1994.

WILLIAMS, Val. *The Other Observers. Women Photographers in Britain 1900 to the Present.* London: Virago Press, 1986.

ZERWES, Erika. Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia *obreira* e o humanismo. *História Unisinos*, v. 20, n. 2, p. 213-225, 2016.