

Políticas na (da) imagem: mulheres, fotografia e produção do visível em Tina Modotti e Fernanda Magalhães

Politics in(of) the Image: Women, Photography, and the Production of the Visible in Tina Modotti and Fernanda Magalhães

Ruth Tainá A. Piveta*

Fabiane T. Muzardo**

Recebido em
31/08/2026

Aprovado em
24/09/2026

* Psicóloga, Doutora e Mestra em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Estadual Paulista (Unesp) Campus de Assis -SP. Doutorado Sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), no período de novembro de 2021 a abril de 2022. Especialista em Psicologia Organizacional e do Trabalho pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduada em Psicologia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Trabalhadora da Política de Assistência social e professora.

** Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR/2019), Mestre em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL/2010) e graduada em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/2006). Docente na Universidade Estadual do Norte do Paraná (Unep).

Como citar:

Piveta, R. T. A., & Muzardo, F. T. (2026). Politics in(of) the Image: Women, Photography, and the Production of the Visible in Tina Modotti and Fernanda Magalhães. *Imagem: Revista de História da Arte*. <https://doi.org/10.34024/nnbf6a23>

Resumo:

Este artigo problematiza as relações entre mulheres, fotografia e produção do visível, tomando como eixo de análise as produções fotográficas de Tina Modotti e Fernanda Magalhães. A partir da questão de quem pode ocupar a posição de produtora de imagens, discutimos autoria, enquadramento e condições de produção e circulação do visível. O encontro entre as artistas não se fundamenta em continuidade histórica ou estética, mas na possibilidade de pensar formas de intervenção nos modos de olhar e criar. Em Tina Modotti, analisamos a constituição de um olhar fotográfico situado e sua atuação nos circuitos de circulação das imagens. Em Fernanda Magalhães, abordamos a articulação entre fotografia, corpo e autorrepresentação. Suas produções ampliam o campo do visível e deslocam enquadramentos e modos de reconhecimento. Propomos, assim, a formulação “políticas na (da) imagem”, compreendendo a imagem como espaço de inscrição de relações sociais e capaz de produzir deslocamentos no campo do sensível.

Palavras-chave:

Fotografia
Mulheres artistas
Autoria
Visibilidade
Corpo
Imagem

Abstract:

This article examines the relationships between women, photography, and the production of the visible, focusing on the photographic practices of Tina Modotti and Fernanda Magalhães. Taking as a starting point the question of who can occupy the position of image-maker, we discuss authorship, framing, and the conditions under which the visible is produced and circulated. The encounter between these artists is not grounded in historical or aesthetic continuity, but rather in the possibility of thinking about forms of intervention in ways of looking and creating. In Tina Modotti's work, we analyze the constitution of a situated photographic gaze and her participation in the circuits through which images circulated. In Fernanda Magalhães's work, we address the articulation between photography, the body, and self-representation. Their practices expand the field of the visible while displacing frames and modes of recognition. We thus propose the formulation “politics in/of the image,” understanding the image as a space in which social relations are inscribed and as capable of producing shifts in the field of the sensible.

Keywords:

Photography
Women artists
Authorship
Visibility
Body
Image

Políticas na (da) imagem: mulheres, fotografia e produção do visível em Tina Modotti e Fernanda Magalhães

Introdução

As imagens não se constituem apenas como registros de uma realidade exterior, mas como produções atravessadas por diferentes temporalidades, discursos e modos de olhar. Nesse sentido, uma imagem resulta de processos que nela se inscrevem e se atualizam, articulando diferentes tempos, experiências e regimes de visibilidade. Essa compreensão desloca a imagem de uma posição meramente ilustrativa ou documental e permite interrogá-la em sua dimensão histórica e política. No caso da fotografia, esse deslocamento implica considerar, para além daquilo que é mostrado, os modos de produção, circulação e significação que participam da construção do visível e tornam determinadas experiências passíveis de serem vistas, narradas e reconhecidas.

Pensar a fotografia nessa direção implica, portanto, considerar as condições históricas e culturais nas quais as imagens são produzidas, bem como os circuitos nos quais passam a operar. Fotografar envolve processos de escolhas, enquadramentos e recortes que configuram uma determinada relação com aquilo que se torna visível. Assim, a fotografia não se reduz à reprodução de uma realidade previamente dada, mas participa da produção de sentidos sobre sujeitos, corpos, acontecimentos e modos de vida, ao mesmo tempo em que estabelece determinadas formas de ver e de ser visto.

A produção fotográfica de Tina Modotti no México da década de 1920 constitui, nesse sentido, um campo a partir do qual se pode interrogar a dimensão política das imagens. Inserida em um contexto de intensa produção cultural no México pós-revolucionário, sua produção participou de um projeto artístico que buscava, simultaneamente, recuperar referências da cultura mexicana, recusar a reprodução de modelos europeus e produzir uma arte pública, entendida como uma arte feita pelo povo e para o povo. Suas fotografias circularam por diferentes espaços e publicações, abrangendo murais, camponeses, símbolos comunistas, manifestações de trabalhadores, arquitetura, escolas agrícolas e mulheres, entre outros temas. Mais do que acompanhar uma realidade previamente constituída,

suas imagens participaram da produção de sentidos sobre a cultura, os sujeitos e as disputas sociais daquele contexto.

Essa dimensão produtiva da imagem também atravessa a obra da artista visual brasileira Fernanda Magalhães, embora a partir de outro contexto histórico e de outras problemáticas. Em seu trabalho *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, que analisaremos neste artigo, a artista retoma fotografias, textos e recortes de jornais e revistas para construir uma série de colagens na qual o corpo aparece como matéria da criação. A obra articula autorrepresentação e investigação das formas pelas quais mulheres gordas são visualmente produzidas e reconhecidas, compondo neste processo outras imagens e visibilidades, capazes de questionar e deslocar as formas pelas quais esses corpos são tornados visíveis. Nesse movimento, a fotografia deixa de operar apenas como registro de um corpo e passa a constituir uma prática de intervenção sobre os modos pelos quais esse corpo pode aparecer, ser reconhecido e significado.

Embora Tina Modotti e Fernanda Magalhães produzam imagens em contextos históricos, políticos e estéticos distintos, as aproximamos, neste trabalho, a partir de uma questão: o que se transforma quando mulheres ocupam o lugar de produtoras das imagens? A pergunta desloca o problema da presença das mulheres nas representações para as condições de produção do próprio olhar. Quem fotografa? A partir de que lugar? O que pode ser enquadrado, mostrado e colocado em circulação? E quais efeitos são produzidos quando determinados sujeitos, corpos e experiências passam a ocupar outros lugares no campo do visível?

A aproximação entre Tina Modotti e Fernanda Magalhães, portanto, não pretende estabelecer uma continuidade entre suas produções, tampouco sustentar a existência de certo modo feminino de produzir imagens. O que essa aproximação permite é observar como diferentes posições de autoria podem produzir distintas formas de intervenção no campo do visível. Em Modotti, interessa acompanhar a posição da fotógrafa que olha, enquadra e participa dos circuitos de produção e circulação das imagens, produzindo relações particulares com os sujeitos e situações fotografados. Em Magalhães, a questão se desloca para uma artista que incorpora o próprio corpo à produção da imagem e trabalha com apropriação, montagem e autorrepresentação para intervir sobre visualidades e discursos que já constituem determinados corpos como objetos de exposição, classificação e julgamento. Colocadas em relação, suas produções possibilitam pensar que a dimensão política da imagem não decorre simplesmente de quem a produz ou

daquilo que ela representa, mas das operações por meio das quais imagens são construídas, reorganizadas e colocadas em circulação. Nesse sentido, propomos aproximar suas produções para tornar visíveis diferentes modos de produzir imagens e deslocar as condições de produção do visível.

Essas questões encontram ressonância nas críticas feministas à história da arte, que problematizam não apenas a presença ou ausência das mulheres no campo artístico, mas as condições históricas, sociais e institucionais que delimitam as possibilidades de produção, reconhecimento e legitimação de suas obras. Ao questionar, em 1971, “Por que não houve grandes mulheres artistas?” Linda Nochlin desloca a explicação da ausência de mulheres da esfera das capacidades individuais para o conjunto de condições que organizam a própria produção artística. Nesse deslocamento, a pergunta passa a considerar quem pode ocupar a posição de sujeito da produção artística, quem tem acesso aos seus espaços de circulação e reconhecimento e quais regimes de autoria sustentam a história da arte.

No campo da fotografia, essa discussão ganha uma dimensão particular, uma vez que a relação entre quem olha e quem é olhado constitui uma das próprias condições de produção da imagem. Se as mulheres foram historicamente tomadas como objetos privilegiados da representação, interessa também interrogar sua posição como produtoras do olhar. A questão não é, portanto, simplesmente fazer com que mais mulheres apareçam nas imagens, mas compreender como sua presença por trás das imagens pode deslocar os modos de produzir, enquadrar e fazer circular aquilo que se torna visível.

É nesse deslocamento que retomamos a expressão políticas na (da) imagem, formulada no minicurso *Mulheres na fotografia: políticas na (da) imagem*, ministrado no IX Encontro Nacional de Estudos na Imagem (ENEIMAGEM), realizado na Universidade Estadual de Londrina (UEL), no ano de 2025. A expressão procura manter em tensão duas dimensões inseparáveis: relações de poder e posicionamentos que atravessam aquilo que aparece na imagem e a dimensão política da própria produção imagética, entendida como prática capaz de produzir deslocamentos nos regimes de visibilidade. A imagem, nessa perspectiva, não é tomada como objeto passivo a ser decifrado, mas como produção que participa das disputas em torno do visível e pode abrir outras possibilidades de olhar.

É a partir dessa perspectiva que este artigo aproxima as produções de Tina Modotti e Fernanda Magalhães. Distantes histórica, geográfica e esteticamente,

suas obras permitem investigar diferentes modos pelos quais mulheres ocupam a posição de produtoras de imagens e fazem da fotografia, em sua articulação com outras linguagens e práticas, um campo de posicionamento, implicação e deslocamento. Interessa-nos mapear efeitos de suas produções que tensionam relações entre autoria, representação, corpos, sujeitos e modos de olhar, considerando a fotografia como prática estética e política de produção do visível.

Quem olha? Mulheres, autoria e produção da imagem

Questionar quem aparece em uma imagem constitui um movimento importante para compreender as relações de poder que atravessam sua produção. Como movimento posterior, interessa-nos complexificar essa questão, perguntando também quem olha, quem fotografa, quem escolhe o enquadramento e quem ocupa a posição de autoria. A fotografia, nesse sentido, não constitui um dispositivo neutro, uma vez que toda imagem resulta de escolhas que delimitam aquilo que será incluído e aquilo que permanecerá fora do quadro. Como sintetiza Susan Sontag, “fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (2003, p. 41-42). A produção fotográfica envolve, portanto, uma posição diante do mundo e dos sujeitos que nele aparecem, tornando inseparáveis as questões relativas à representação e à autoria.

Essa posição de autoria, contudo, não se distribui de maneira homogênea no campo artístico. A história da arte ocidental foi constituída a partir de condições sociais e institucionais que favoreceram determinados sujeitos e restringiram as possibilidades de formação, produção, circulação e reconhecimento de outros. Nesse sentido, compreendemos que o campo artístico se constitui por “imagens de uma complexidade polissêmica, que produzem relações de significados múltiplos, e que não se confundem com um retrato, uma representação da sociedade, mas que produzem o viver e a experimentação do campo social” (Piveta, 2023, p. 115). É nesse sentido que Linda Nochlin (1971) desloca a pergunta sobre a ausência de “grandes mulheres artistas” de uma suposta falta de capacidade ou talento individual para as estruturas que organizam o campo artístico. A questão deixa de ser porque as mulheres não produziram obras suficientemente importantes e passa a ser quais condições históricas permitiram a alguns sujeitos produzir, ser reconhecidos e ocupar o lugar de autoria, enquanto outros foram afastados desses espaços.

Ao olharmos para a dimensão histórica da arte, observa-se que o lugar de sujeito criador foi historicamente reservado aos homens e, mais especificamente, a determinados homens, enquanto às mulheres foi atribuído predominantemente o lugar de musa ou objeto da criação, permanecendo reiteradamente afastadas da posição de sujeitos produtores de arte. Como aponta Mayayo (2003), essa dinâmica é marcada por uma cisão entre a hipervisibilidade das mulheres como objetos da representação e sua persistente invisibilidade como sujeitos criadores.

Essa discussão sobre autoria e produção da imagem não se restringe, contudo, à ocupação de um lugar previamente estabelecido no campo artístico, mas envolve também as condições a partir das quais mulheres podem se constituir como produtoras de imagens, desenvolver uma linguagem própria e fazer circular seus trabalhos.

No caso da fotografia, essa discussão adquire contornos particulares. Se a produção fotográfica foi frequentemente tomada como registro do mundo, a posição de quem maneja a câmera pode ser desconsiderada diante do efeito de objetividade atribuído ao dispositivo. A aparência de fidelidade da imagem ao referente tende, assim, a deslocar para segundo plano as escolhas implicadas no ato fotográfico, como o enquadramento, a orientação da tomada e aquilo que se decide incluir ou excluir do campo visual. Nos anos 1950, autores como André Bazin analisaram a imagem fotográfica a partir de sua suposta objetividade, atribuindo-lhe um poder de credibilidade que distinguiria a fotografia da pintura. Para Bazin, “o operador da câmera entra nesse jogo “apenas” para fazer a escolha do quadro e dar a orientação da tomada” (Bazin, 1958 apud Machado, 2015, p. 44). No entanto, mesmo quando se atribui à câmera uma suposta capacidade de reprodução, a imagem permanece marcada pelas escolhas de quem fotografa. Como contraponto a essa compreensão, Machado (2015) chama atenção para a dimensão subjetiva implicada no próprio dispositivo fotográfico:

Conhecesse Bazin, entretanto, o verdadeiro significado da construção perspectiva que está embutida na câmera e ele teria o desprazer de verificar que nada é mais subjetivo do que as objetivas fotográficas, porque seu papel é personificar o olho do sujeito da representação (Machado, 2015, p. 44).

Reconhecer a fotografia como produção situada implica, portanto, reconhecer também a fotógrafa como sujeito de um olhar, e não apenas como operadora de uma técnica. A câmera não elimina a posição da pessoa que fotografa; ao contrário,

participa da materialização de um olhar que seleciona, organiza e enquadra aquilo que será apresentado. Fotografar envolve, nesse sentido, uma relação com o mundo que não se reduz à reprodução de algo que existiria previamente à imagem.

A trajetória de Tina Modotti permite materializar essa questão. Sua inserção no campo fotográfico mexicano ocorreu em um contexto no qual a fotografia adquiria novos estatutos e passava a ser reconhecida também como uma forma de produção artística. No primeiro texto dedicado à fotografia publicado na revista *Mexican Folkways*, em 1926, Diego Rivera apresenta Edward Weston e Tina Modotti em posição comparável à de pintores e outros artistas, reconhecendo em suas imagens não apenas o domínio técnico, mas também a expressão de uma sensibilidade e de uma personalidade próprias. Rivera chega a afirmar que seria possível identificar a personalidade do fotógrafo em cada imagem produzida, aproximando o uso da câmera daquele realizado pelo pintor. A presença de Tina nesse circuito, portanto, não se restringia à condição de alguém que manejava uma câmera: sua produção era reconhecida como uma prática autoral e inserida em um debate mais amplo sobre a própria natureza da fotografia enquanto prática artística (Muzardo, 2019).

Essa dimensão autoral não se circunscrevia, contudo, ao momento da tomada fotográfica. Ela também se afirmava nos espaços de produção, edição e circulação das imagens. Em *Mexican Folkways*, Tina assumiu diferentes funções: teve suas fotografias publicadas, atuou como editora e escritora, foi objeto de textos e tornou-se a primeira mulher a ter uma fotografia assinada na revista (Muzardo, 2019). Sua atuação permite compreender que ocupar o lugar de produtora de imagens não significa apenas estar atrás da câmera, mas também participar dos processos pelos quais as imagens são selecionadas, legitimadas, editadas e colocadas em circulação.

Em Fernanda Magalhães, a questão da autoria e do posicionamento também ocupa um lugar central em sua trajetória artística. Sua produção se desenvolve em estreita relação com a fotografia como linguagem, sendo que, em seu trabalho, a fotografia não se restringe à função de registrar aquilo que está diante da câmera, mas articula-se a textos, recortes, apropriações e montagens, produzindo operações sobre imagens e discursos que já constituem determinados corpos como objetos de classificação, julgamento e normatização. Ao assumir simultaneamente a posição de quem produz a imagem e de quem nela aparece, a artista desloca a separação tradicional entre sujeito da representação e corpo representado. O corpo que historicamente foi constituído como objeto do olhar passa, assim, a ocupar

também a posição de quem participa da produção desse olhar, tensionando o lugar da fotógrafa, da fotografada e as relações de poder implicadas nessa operação.

Essa dimensão torna a autoria de Fernanda particularmente complexa. A artista ocupa simultaneamente a posição de quem produz a imagem e de quem pode nela aparecer, tensionando a separação entre sujeito da representação e corpo representado. Seu corpo não aparece apenas como objeto diante da câmera, mas participa da construção da própria imagem e dos sentidos que nela se produzem. A autorrepresentação, nesse contexto, não corresponde simplesmente à produção de uma imagem de si, mas envolve uma intervenção nas formas pelas quais o corpo pode ser visto, nomeado e significado, colocando em questão as posições historicamente atribuídas a quem olha e a quem é olhado.

Há, portanto, uma diferença importante entre as posições que essas duas fotografias constroem. Em Tina, a câmera constitui um lugar a partir do qual ela olha, enquadra e produz imagens de sujeitos, acontecimentos e espaços, ainda que sua relação com aquilo que fotografa seja situada e atravessada por vínculos sociais e políticos. Em Fernanda, embora a posição de quem fotografa também esteja presente, a câmera se torna igualmente um dispositivo a partir do qual ela coloca o próprio corpo e os corpos em coletividade em questão. Essa diferença amplia a questão inicial: quem olha? Em Tina, a pergunta permite reconhecer a fotógrafa como sujeito de um olhar que participa da construção daquilo que vemos. Em Fernanda, quem fotografa não permanece exterior àquilo que é fotografado, mas se coloca no interior da imagem, tensionando os modos pelos quais autoria, corpo e visibilidade se constituem.

Em ambas, reconhecer a fotógrafa como autora implica deslocar a fotografia de uma compreensão baseada apenas no registro e considerar as posições, escolhas e relações que participam da produção do visível. A autoria, desse modo, não pode ser compreendida apenas como uma marca individual atribuída à imagem. Ela envolve condições de produção, possibilidades de circulação, relações com os sujeitos fotografados e modos de inserção no campo artístico. A pergunta “quem olha?” não remete somente à identidade de quem segura a câmera, mas às condições a partir das quais um olhar se torna possível, reconhecível e capaz de produzir efeitos no campo do sensível.

É nesse sentido que a produção fotográfica de Tina Modotti e Fernanda Magalhães permite deslocar a discussão sobre autoria para uma questão mais ampla acerca da produção do visível. Quem pode olhar? Quem pode produzir imagens?

Quais corpos podem ocupar o lugar de quem olha e quais são historicamente destinados a serem olhados? Mais do que responder definitivamente a essas perguntas, interessa acompanhar como as duas artistas, em contextos distintos, ocupam e tensionam esses lugares por meio de suas práticas fotográficas.

Tina Modotti: fotografia, encontro e produção do visível

Tina Modotti nasceu na Itália, em 1896, em uma família de trabalhadores. Em 1913, migrou para os Estados Unidos, onde seu pai já vivia. Sua aproximação com a fotografia ocorreu em meio a diferentes encontros e experiências. Em 1915, conheceu o trabalho de Edward Weston, experiência que abriu novas possibilidades pessoais e profissionais. No início dos anos 1920, Tina mudou-se para o México e rapidamente se inseriu no meio artístico, intelectual e de luta política. Uma de suas primeiras ligações se deu com Anita Brenner, escritora, antropóloga, tradutora e editora mexicana, que a convidou a participar do projeto que resultaria na publicação de *Ídolos tras los altares* (1929). Vale ressaltar que Tina recebeu este convite poucos meses após sua chegada ao México. E que o convite veio de outra mulher. Podemos identificar um círculo de mulheres, nesse momento conhecido como de efervescência cultural mexicana, que convidam e convocam mulheres a produzirem, a se projetarem e criarem outras formas de se pensar e fazer arte, e viver da arte. A revista *Mexican Folkways*, por exemplo, foi idealizada e criada por Frances Toor, escritora estadunidense cujo primeiro contato com o México se deu em um curso de verão ofertado pela Universidade Autônoma no ano de 1922.

O que seria uma viagem para a realização do curso, transformou-se em mais de vinte anos de residência de Toor no México. Na visão de Torres, Toor foi cativada pelo movimento muralista mexicano, pela personalidade dos artistas, pelas mostras de arte popular e pelo contato com os indígenas, interessando-se particularmente pelo modo de vida e expressões artísticas desses (Muzardo, 2019, p. 132)

Mexican Folkways é considerada uma das mais importantes revistas mexicanas das décadas de 1920 e 1930. Tina participou desta revista de diversos modos: com propagandas de seu estúdio de fotografia, presentes em praticamente todas as edições, com exceção de outubro/novembro de 1925; como escritora, haja visto que o único texto escrito por Tina, intitulado “Sobre la Fotografia” foi

publicado em 1929; teve, ainda, seu trabalho analisado por Diego Rivera em texto de abril/maio de 1926, intitulado “Edward Weston e Tona Modotti”. Além disso, seu trabalho foi publicado em doze edições da revista. De 1927 até sua deportação do México, Tina também foi editora de *Mexican Folkways*.

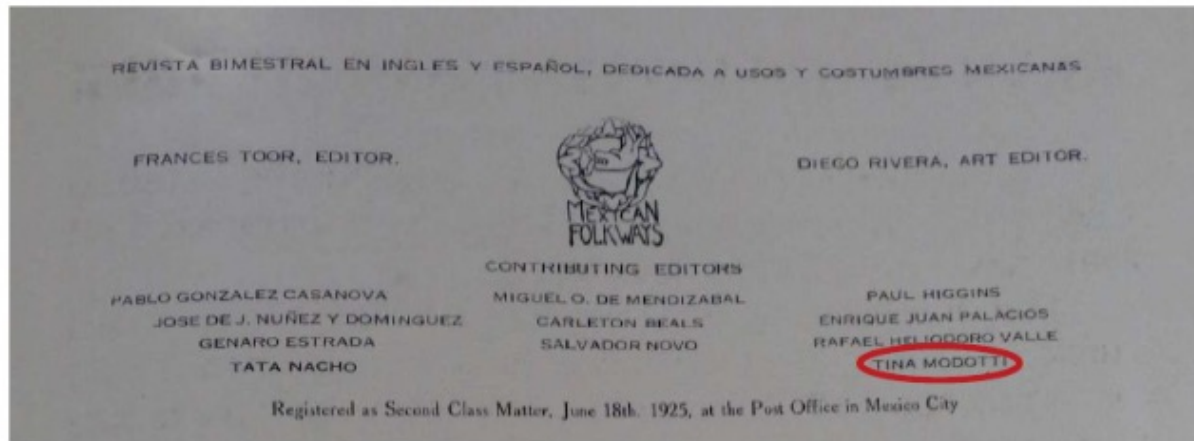


Figura 1 - Editores de Mexican Folkways.

Fonte: Mexican Folkways, 1927, v. 5

A partir dessas relações, Tina ampliou sua inserção nos circuitos artísticos, culturais e políticos mexicanos, aproximando-se de artistas muralistas, de publicações como *El Machete*, do Partido Comunista Mexicano e das experiências desenvolvidas nas escolas agrícolas (Muzardo, 2021). Foi nesse contexto que iniciou sua atuação sistemática como fotógrafa, desenvolvendo uma produção que se desdobrou por diferentes campos e temas. Fotografou murais, arquitetura, cenas cotidianas, mulheres, crianças, trabalhadores e símbolos vinculados às lutas políticas. A diversidade temática, contudo, não implica ausência de orientação em seu trabalho. Ao contrário, como observa Muzardo (2019), suas fotografias se constituíram a partir de encontros, escolhas estéticas, posicionamentos políticos e formas particulares de olhar. Sua produção, portanto, não pode ser compreendida apenas como registro de objetos ou acontecimentos, mas como uma prática situada, atravessada pelas relações que estabeleceu no contexto mexicano.

Um dos seus últimos trabalhos foi feito em uma viagem pelo México no ano de 1928. Na ocasião, ela fotografou, principalmente, mulheres e crianças. A fotografia foi publicada em *Mexican Folkways*,

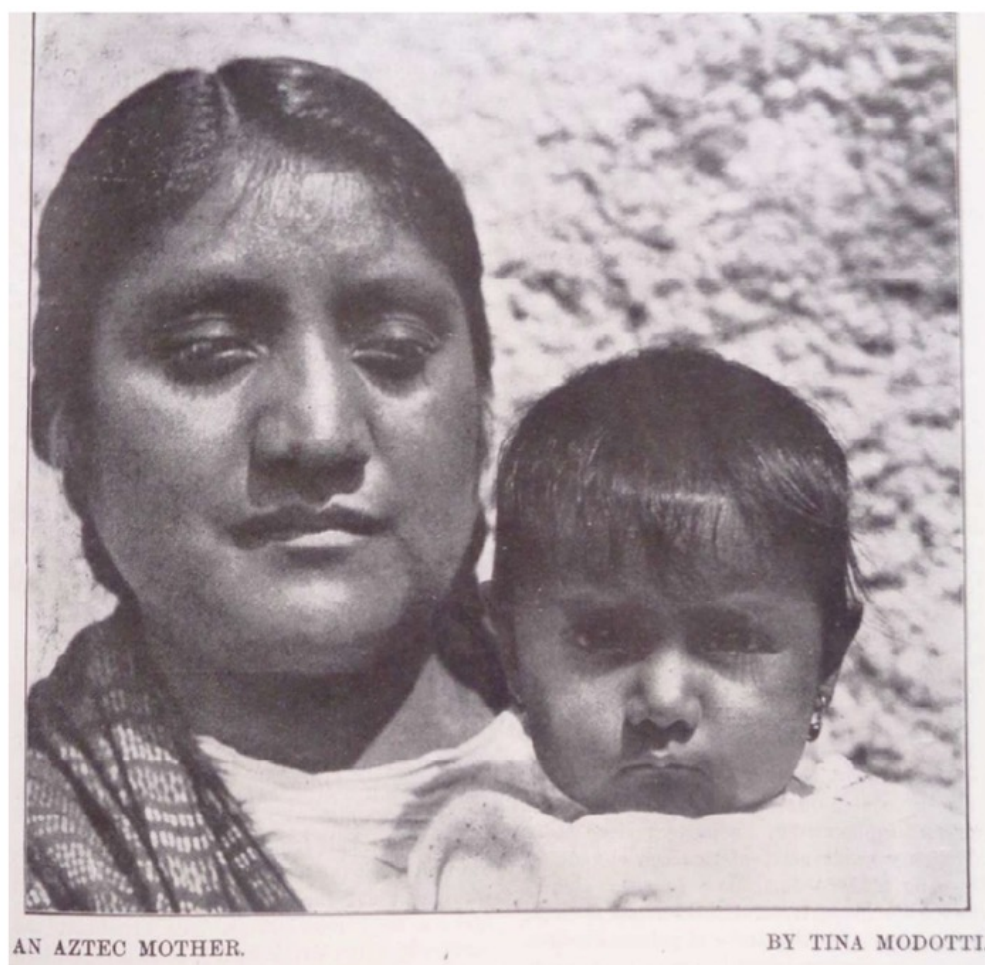


Figura 2: An Aztec Mother, Tina Modotti.

Fonte: *Mexican Folkways*, abril/junho 1928, p. 103.

Na fotografia, a criança olha diretamente para a câmera, o que faz com que tenhamos a impressão de que olha diretamente para nós, espectadores da imagem. Nossa visão da imagem, portanto, não é nossa, ela simplesmente reitera a posição que o olho/sujeito ocupou em relação ao que foi fotografado. A criança encarou Tina, e, ao fazer isso, parece que nos encara até hoje (Muzardo, 2019, p. 179).

Essa dimensão relacional ganha força quando consideramos a presença recorrente das mulheres como protagonistas em diversos momentos da produção de Tina. A presença das mulheres, contudo, não se restringia às pessoas fotografadas. Ela atravessava também os próprios circuitos de produção e circulação das imagens. Desse modo, a construção do visível em torno da experiência mexicana envolvia uma trama de mulheres que não apenas apareciam nas imagens, mas participavam de diferentes posições na produção, edição e circulação dessas representações.

Na figura abaixo, temos a fotografia escolhida para ser a capa da primeira revista publicada no México sobre os arquivos do projeto de escolas agrícolas desenvolvido no país entre as décadas de 1920 e 1930, sob direção de Pandurang Kankhoje. Esse arquivo faz parte do acervo da Fototeca Nacional Mexicana desde o ano de 2014.

As “Escuelas Libres de Agricultura” fizeram parte de um projeto nacional de desenvolvimento agrícola criado pelo governo mexicano na década de 1920. Pandurang Khankhoje foi o responsável pela criação e expansão dessas escolas. As atividades desenvolvidas nessas escolas, desde competições entre os alunos para a escolha das melhores sementes até a forma de se desenvolver e os objetivos do ensino, foram registradas em atas durante os anos de 1927 e 1932. Quando retornou para a Índia, na década de 1950, Pandurang levou esses documentos consigo. Somente no ano de 2014 esses documentos se tornaram públicos, quando a filha de Pandurang, Dra. Savitri Sawhney, doou toda a documentação produzida durante os anos em que seu pai residiu no México e trabalhou na criação e ampliação das escolas agrícolas (Muzardo, 2021, p. 547).



Figura 3 - Singing corridos in Chiconcuac, Mex. Tina Modotti.

Fonte: Mexican Folkways, nº3, 1928, p. 145.

Na fotografia *Singing corridos in Chiconcuac, Mex*, uma mulher ocupa posição central na cena, enquanto outras pessoas dirigem seu olhar para ela. A fotografia percorre diferentes circuitos e temporalidades: produzida por Tina em 1928, publicada em uma revista dedicada à cultura mexicana e, décadas depois, reinscrita em outro dispositivo de circulação e memória. Uma mulher, mais uma vez, tornou possível a emergência desses registros e desses olhares.

Podemos pensar, ainda, na preocupação de Tina em criar, por meio de sua fotografia, condições para que essas mulheres - e não somente elas - pudessem aparecer, ocupar espaços e permanecer diante de nossos olhos. Uma fotografia, segundo Didi-Huberman (2014, p. 39) “es cierto, no devuelve la palabra al sujeto fotografiado [...]. Pero erguir los rostros, sostenerlos, devolverlos a su poder de encarar, no es ya exponerlos en la dimensión de una posibilidad de palabra?”

Na década de 1920, diante da câmera de Tina, essas mulheres se deram a ver. Seus rostos, gestos e corpos, fixados e eternizados na fotografia, não permaneceram encerrados naquele tempo, mas atravessaram-no, sobrevivendo ao instante em que foram capturados. É justamente nessa sobrevivência que essas imagens continuam a produzir presença: quase um século depois, essas mulheres podem ser vistas (e são vistas) novamente, cada vez que essas fotografias são revisitadas. Se a fotografia não lhes restitui a palavra, como nos lembra Didi-Huberman (2014), ela pode, todavia, sustentar a possibilidade de um encontro, fazendo com que aquelas mulheres ainda nos encarem. Assim, o “dar-se a ver” dessas mulheres não se esgota no momento do registro fotográfico, ele se prolonga no presente, na medida em que seus corpos e rostos continuam a interpelar o nosso olhar e a reivindicar, na imagem, uma presença que insiste em sobreviver.

Quando o corpo transborda a imagem: Fernanda Magalhães

Fernanda Magalhães é artista visual, fotógrafa, performer e pesquisadora brasileira. Sua trajetória artística é marcada por uma investigação persistente do corpo, das visualidades e das formas pelas quais determinadas corporalidades são produzidas, percebidas e enquadradas socialmente. Em sua produção, o corpo não aparece apenas como tema ou objeto da obra, mas como matéria de experimentação, lugar de inscrição de experiências e espaço de produção e disputa de sentidos (Piveta, 2023).

A relação entre sua trajetória de vida e sua produção artística é particularmente importante para compreender o modo como Fernanda passa a trabalhar com o próprio corpo. Antes de se constituir como uma questão explicitamente elaborada em sua produção, a experiência de ser uma mulher gorda já atravessava diferentes dimensões de sua vida. Experiências de preconceito, constrangimento e inadequação diante dos padrões corporais foram sendo reelaboradas no campo da criação, fazendo com que o corpo deixasse de ser apenas aquilo sobre o qual incidiam determinados olhares e passasse também a constituir matéria para a produção de outros modos de olhar.

Sua inserção no campo artístico é igualmente atravessada por relações de gênero. Ao narrar sua experiência em um curso de fotografia no início de sua trajetória, a artista recorda um espaço predominantemente masculino, no qual sua presença como mulher se constituía em meio às disputas e desigualdades que atravessavam aquele campo. A fotografia, que posteriormente se tornaria uma das principais ferramentas de sua produção, aparece, portanto, desde o início, como um território marcado por relações sociais e por disputas em torno de quem pode produzir imagens e ocupar o lugar de artista (Piveta, 2023).

Se a fotografia participa da produção dos modos pelos quais os corpos podem ser vistos, a produção de Fernanda Magalhães permite interrogar o que acontece quando um corpo que escapa aos regimes hegemônicos de visibilidade se torna matéria de criação. Sua produção artística toma o corpo como campo de experimentação, deslocando-o de lugares historicamente associados ao excesso, à inadequação e à invisibilidade. Não se trata, contudo, apenas de produzir novas imagens de um corpo que já existe, mas de intervir nos discursos e nas visualidades que definem previamente os lugares possíveis para determinados corpos. O corpo gordo, especialmente o corpo das mulheres gordas, historicamente atravessado por narrativas médicas, morais e caricaturais, passa, em sua produção, a operar como campo de experimentação estética, produzindo imagens, discursos e afetos e deslocando as possibilidades de vê-lo, senti-lo e pensá-lo.

É nesse movimento que se situa sua obra *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, composta por 28 trabalhos construídos a partir da combinação de fotografias, textos escritos e recortes de jornais e revistas, posteriormente ampliados em lona/vinil. A série nasce em 1995, fruto de uma investigação sobre os modos como mulheres gordas eram representadas e publicadas em jornais, revistas e outros materiais. Fernanda passa a recolher essas imagens e a interrogar

não apenas o que era mostrado, mas também as condições de sua circulação e aquilo que permanecia ocultado. Em sua pesquisa, encontra fotografias de mulheres gordas nuas publicadas em revistas de pornografia da época, muitas vezes mantidas fora da visibilidade pública e ocultas atrás de outras revistas, revelando uma forma de circulação marcada simultaneamente pela exposição e pelo ocultamento desses corpos. Em entrevista concedida à autora, Fernanda Magalhães denomina esse conjunto de imagens como um “submundo de imagens” (Magalhães, 2023 conforme citado em Piveta, 2023, p. 129), indicando a existência de corpos, imagens e desejos que, embora presentes, permaneciam socialmente ocultos. O corpo da própria artista constitui uma das matérias centrais desta investigação, mas não permanece circunscrito à dimensão individual: a experiência de um corpo particular é colocada em relação com uma problemática que envolve as mulheres, as diferenças e as formas de reconhecimento social das corporalidades (Piveta, 2023).

O encontro com esse conjunto de imagens torna-se parte do próprio processo de criação: ao selecionar, recortar, sobrepor e recompor fotografias, textos e outros materiais, Fernanda intervém sobre elementos já existentes e produz outras possibilidades de significação para os corpos que neles aparecem. A colagem não funciona, portanto, apenas como recurso formal, mas como procedimento que desloca os sentidos atribuídos às imagens e tensiona a própria linguagem fotográfica, interrogando seus modos de enquadramento, seleção e produção de visibilidade.

Ao selecionar determinados materiais, retirá-los de seus circuitos de circulação e colocá-los em contato com outros elementos, Fernanda modifica as relações que esses fragmentos estabeleciam originalmente com seus espectadores. Neste sentido, a apropriação de imagens e discursos na construção de uma nova composição permite alterar sua posição e as condições a partir das quais ela pode ser vista, permitindo a criação de outras relações. Aquilo que anteriormente aparecia como imagem destinada ao consumo, ao ocultamento ou à classificação de determinados corpos passa a integrar uma composição que interroga os próprios regimes que produziram essa visibilidade.



Figura 4: A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia - Gorda 13, Fernanda Magalhães.

Fonte: Do acervo da artista.

Em *Gorda 13*, a operação de montagem torna particularmente visível a tensão entre diferentes formas de produzir e olhar para o corpo feminino gordo. Sobre um fundo escuro, a obra articula uma imagem de uma mulher gorda nua retirada de uma revista pornográfica, um retrato 3x4 de Fernanda e fragmentos textuais que atravessam a composição. Ribeiro (2013) chama atenção justamente para essa combinação, destacando a presença simultânea da imagem pornográfica, do retrato da artista e dos excertos de texto. A montagem produz, assim, aberturas entre diferentes modos de produzir e reconhecer um corpo. O corpo fotografado como objeto de consumo visual é colocado ao lado da imagem da própria artista, fazendo com que temporalidades, posições e formas distintas de olhar se encontrem na mesma superfície, provocando observar o que acontece quando passam a compartilhar um mesmo espaço de representação.

A imagem coloca em questão, desse modo, a aparente neutralidade do olhar. O corpo fotografado não chega ao campo visual desprovido de sentidos: sobre ele

já incidem expectativas, julgamentos, classificações e formas de reconhecimento. Os fragmentos incorporados à obra tornam esses discursos materialmente visíveis e, ao mesmo tempo, os deslocam de seus lugares habituais. A artista trabalha com aquilo que já foi dito e mostrado para produzir outra relação com o visível. A imagem torna-se, assim, espaço de disputa, no qual os sentidos não estão inteiramente dados, mas podem ser desmontados, re combinados e novamente colocados em circulação.

A montagem produz, assim, uma tensão entre aquilo que é mostrado e aquilo que é dito, fazendo com que o corpo gordo apareça simultaneamente como objeto de um olhar que o sexualiza e como corpo que produz discurso sobre sua própria experiência. Essa operação permite também pensar a relação entre autorrepresentação e apropriação, uma vez que Fernanda não utiliza somente imagens produzidas por ela mesma, mas incorpora materiais que já circulavam socialmente e que, ao serem retirados de seus circuitos originais, são reorganizados em uma nova composição. A fotografia deixa, portanto, de funcionar como registro isolado e passa a integrar uma prática de montagem na qual diferentes discursos sobre o corpo são colocados em contato, produzindo deslocamentos nos sentidos associados às imagens e às posições que elas ocupam. O retrato de Fernanda, na composição, não funciona como simples identificação da artista com a mulher gorda enunciada na fotografia pornográfica, mas como parte de uma rede de imagens e discursos que historicamente produzem modos de vê-lo.

O deslocamento produzido pela artista não consiste, portanto, simplesmente em ampliar a presença de corpos gordos no campo visual, mas em intervir nas formas pelas quais essas corporalidades são produzidas como visíveis e dizíveis. Seu trabalho produz deslocamentos nas lógicas dominantes que organizam os modos de ver, nomear e significar os corpos e, simultaneamente, tensiona o próprio campo artístico ao colocar em circulação uma produção realizada por uma mulher gorda a partir de seu próprio corpo (Piveta, 2023). Ao ocupar o espaço público da arte, o corpo deixa de ser apenas submetido a discursos que o classificam e passa a operar como agente produtor de imagens, discursos e afetos. Essa operação tensiona o campo do sensível e coloca em questão os lugares previamente destinados a corpos de mulheres gordas. Trata-se de intervir nas formas de visibilidade e dizibilidade que historicamente enquadram essas corporalidades, abrindo possibilidades para outras relações entre corpo, experiência e criação.

Essa dimensão política ganha maior densidade quando consideramos a relação entre experiência corporal e produção artística. Experiências frequentemente circunscritas ao âmbito da intimidade, como vergonha, exclusão, inadequação, solidão e vigilância sobre o corpo, transbordam o campo do privado. Ao serem tomadas como matéria de criação, passam a ocupar o espaço público da arte e das visualidades. O pessoal, nesse movimento, não deixa de ser singular; sua dimensão política emerge quando a experiência situada pode ser reconhecida como atravessada por estruturas e relações sociais mais amplas. A produção artística permite, assim, deslocar aquilo que poderia ser vivido como problema individual para o campo de uma questão passível de elaboração coletiva.

É justamente nesse movimento, em que o corpo singular de Fernanda se abre à experiência de outras mulheres e passa a falar também de outros corpos, que a tensão entre aparecer e não se deixar capturar inteiramente pelo olhar ganha outra dimensão em *Gorda 9*, na qual o rosto da figura aparece ocultado.



Figura 5: A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia - Gorda 9, Fernanda Magalhães.

Fonte: Do acervo da artista.

Em *Gorda 9*, o rosto da artista não apenas é ocultado, mas substituído pela imagem da Vênus de *Willendorf*. Essa operação produz uma tensão entre visibilidade e reconhecimento: o corpo permanece intensamente presente no campo visual, mas sua identificação individual é interrompida. Trata-se da construção de um “corpo anônimo que pode falar de um corpo plural, de muitas” (Piveta, 2023, p. 131).

O ocultamento do rosto, nesse sentido, não corresponde a uma ausência. Tvardovskas (2008) o compreende como uma operação que interroga as noções de natureza humana e de identidades fixas e imutáveis, abrindo possibilidades para outros modos de relação consigo e com os olhares já consolidados sobre si. A presença da Vênus de *Willendorf* participa desse deslocamento ao ocupar o lugar do rosto, fazendo com que a identificação individual dê lugar a uma imagem que convoca outras figurações e sentidos atribuídos ao corpo feminino. Mais do que estabelecer uma equivalência entre essas imagens, a composição coloca em relação diferentes temporalidades e modos de olhar. Esconder o rosto pode, ainda, deslocar o olhar justamente porque retira a questão da esfera da experiência individual e a insere no campo coletivo. O que aparece como experiência pessoal, o corpo, suas marcas, os efeitos da normatização e os modos como se aprende a habitá-lo, passa a compor o campo das visualidades e pode ser compartilhado como experiência social.

Se o rosto costuma funcionar como elemento privilegiado de individualização e reconhecimento, sua substituição impede que o corpo seja imediatamente reduzido à identidade de uma pessoa específica. Ao mesmo tempo, a presença da Vênus de *Willendorf* não resolve essa indeterminação por meio de uma nova identidade fixa. A imagem introduz outra referência, outra temporalidade e outro modo de figurar o corpo feminino, mantendo aberta a relação entre singularidade e pluralidade. O trabalho da artista, portanto, não consiste simplesmente em esconder uma identidade para revelar outra, mas em interromper a expectativa de que o corpo fotografado precise oferecer ao observador uma identidade plenamente reconhecível.

É nesse movimento que a autorrepresentação ultrapassa a dimensão individual. O corpo de Fernanda continua sendo um corpo singular, mas, ao ter seu rosto retirado, sua imagem pode deixar de remeter apenas a uma mulher específica e abrir-se para outras experiências e corporalidades. A singularidade do corpo não desaparece, mas passa a se articular a questões que atravessam outras mulheres e

diferentes modos de viver e perceber o corpo. Essa operação coloca em questão a forma como a autoria, no trabalho de Fernanda Magalhães, se articula à disputa pelos lugares ocupados no interior da imagem. A artista não apenas se desloca da posição de quem tem o corpo inscrito na imagem à de produtora da imagem; ela intervém nas próprias condições que organizam essa passagem, apropriando-se de imagens existentes, reorganizando seus fragmentos e fazendo do próprio corpo parte do campo de investigação. Sua autoria se constitui, assim, como uma prática de deslocamento em múltiplos vetores. Deslocamento de imagens de seus circuitos originais, de sentidos estabilizados e, também, das posições previamente atribuídas a quem pode olhar, ser olhado e produzir imagens.

Políticas na (da) imagem: entre autoria, corpo e produção do visível

A aproximação entre Tina Modotti e Fernanda Magalhães não se sustenta pela semelhança entre os temas ou pelas formas de suas produções, mas pelas diferentes operações por meio das quais cada uma intervém na produção do visível. O que está em questão, portanto, é o que acontece quando mulheres ocupam a posição de quem produz imagens e, a partir desse lugar, interferem nas relações entre olhar, corpo, autoria e circulação. Nas obras analisadas, essa intervenção assume formas distintas: em Modotti, passa pela construção de um olhar situado, pelas escolhas de enquadramento e pela inserção das fotografias em circuitos específicos de circulação; em Magalhães, pela apropriação, montagem e inscrição do próprio corpo em imagens que já carregam formas socialmente produzidas de vê-lo e significá-lo.

Em Tina Modotti, essa intervenção passa pela própria constituição de seu olhar fotográfico, e pode ser acompanhada nas escolhas que organizam suas imagens. Sua produção não pode ser reduzida à oposição entre uma fotografia documental e outra propriamente artística ou política. Mesmo quando convocada a registrar atividades, acontecimentos ou espaços, a fotografia envolve escolhas formais e uma relação situada com aquilo que é fotografado. O registro e a sensibilidade não aparecem como dimensões excludentes: ao fotografar as escolas agrícolas, Tina acrescentava ao caráter documental das imagens um olhar atravessado por seu pertencimento e por sua relação com aquela realidade.

Essa dimensão situada do olhar pode ser acompanhada também nas fotografias produzidas para *Mexican Folkways*. A posição da câmera, o ângulo de

tomada, a escolha dos elementos que permanecem no enquadramento e a relação estabelecida com os sujeitos fotografados participam da construção da imagem. É nesse sentido que a autoria de Tina não se reduz à assinatura colocada sob uma fotografia. Sua presença atravessa diferentes momentos da produção e circulação das imagens. Em *Mexican Folkways*, foi a única fotógrafa mulher a integrar o grupo de fotógrafos da revista e a primeira mulher a ter uma fotografia assinada na publicação. A questão da autoria, portanto, diz respeito tanto à imagem produzida quanto à possibilidade de ocupar os circuitos culturais nos quais determinadas imagens passam a existir, circular e adquirir reconhecimento.

Em Fernanda Magalhães, a disputa pelo visível assume outra configuração. Não se trata prioritariamente de ocupar um campo de produção fotográfica historicamente constituído, mas de tensionar as formas pelas quais determinados corpos podem aparecer, ser vistos e produzir sentidos sobre si. Esse tensionamento alcança também os próprios cânones da linguagem fotográfica, na medida em que a artista mistura fotografias, textos, recortes e apropriações, deslocando as fronteiras entre fotografia, colagem e outras formas de produção da imagem ao deslocar materiais de seus circuitos originais reorganizando-os em novas composições. Na análise do recorte de sua obra aqui apresentada, afirmamos que a artista não apenas acrescenta novas imagens aos repertórios existentes: produz uma operação sobre os materiais e discursos que constituem o corpo gordo como objeto de classificação, julgamento e normatização. O corpo passa a ser, simultaneamente, matéria da criação e lugar de enunciação.

As diferenças entre essas operações são fundamentais para a aproximação que propomos. Em Tina, acompanhamos a constituição de uma mulher como sujeito que olha, enquadra e faz circular imagens de outros sujeitos; em Fernanda, acompanhamos uma artista que intervém sobre imagens já existentes e incorpora o próprio corpo ao campo da produção da imagem. Em uma, a autoria tensiona o lugar historicamente atribuído às mulheres na produção fotográfica; na outra, a autoria se constrói também pela apropriação e reorganização de visualidades que já produziram determinados corpos como objetos de exposição e julgamento. Não se trata, portanto, de identificar uma mesma política em produções distintas, mas de observar como posições distintas produzem diferentes modos de intervenção sobre o visível.

Da tensão produzida por essa aproximação que formulamos a expressão “políticas na (da) imagem”, que emerge da necessidade de sustentar juntas duas

dimensões que se tornam particularmente tensionadas quando mulheres ocupam posições de produção das imagens: as relações sociais, históricas e políticas que atravessam aquilo que pode ser visto e as possibilidades de intervenção que se abrem quando os próprios modos de produzir imagens são deslocados.

O “na” remete, assim, àquilo que se inscreve na imagem: corpos, diferenças, conflitos, relações sociais, marcas históricas e posições de sujeito. Mas remete também às condições sociais e políticas que atravessam sua produção. O “da”, por sua vez, desloca o olhar para a imagem enquanto prática, para aquilo que ela faz, movimenta, interrompe e torna possível. A expressão “políticas na (da) imagem” intenciona, desse modo, não separar essas dimensões, mas colocar em tensão a relação entre elas: a imagem é atravessada pelas relações sociais ao mesmo tempo em que sua produção pode intervir nos modos pelos quais essas relações se tornam visíveis, dizíveis e sensíveis.

A escolha da preposição entre parênteses — “na (da)” — marca justamente essa tensão. Não se trata de optar entre uma política que estaria contida na imagem e uma política que seria produzida pela imagem, mas de sustentar o movimento entre essas duas dimensões. Nas obras analisadas, as relações de poder não aparecem apenas como conteúdo enunciado; elas atravessam as posições de autoria, os materiais mobilizados, os enquadramentos, os procedimentos de montagem e os circuitos de circulação. Ao mesmo tempo, essas operações imagéticas podem deslocar os lugares previamente atribuídos aos corpos e aos sujeitos que aparecem. É nesse entre que situamos a dimensão política da imagem.

Falar em políticas na (da) imagem, portanto, implica não apenas reconhecer que as imagens são atravessadas por relações de poder, mas acompanhar como essas relações são reiteradas, deslocadas ou reorganizadas nas próprias operações de produção.

As duas artistas permitem, ainda, problematizar a ideia de que tornar algo visível implica, necessariamente, produzir reconhecimento ou emancipação. Uma imagem pode fazer um corpo ou uma experiência aparecer e, simultaneamente, reinscrevê-los em formas já conhecidas de classificação e reconhecimento. Interessa-nos, portanto, deslocar a pergunta de quem aparece para as condições que tornam possível determinada aparição: quem olha, quem produz a imagem, a partir de que posição, quais corpos e experiências podem adquirir visibilidade e que sentidos são produzidos nesse processo.

Essa questão também implica reconhecer que a experiência diante da imagem não se esgota naquilo que ela apresenta. Em diálogo com Didi-Huberman (2006), compreendemos o encontro com a imagem como uma experiência de abertura, imprevisível e inquietante, na qual o próprio olhar se constitui como uma operação fendida, aberta e inquieta. A imagem é uma “passante”, inesgotável e impossível de ser possuída; seu atravessamento pode produzir fissuras nos modos de vida e nas formas já estabelecidas de relação com o visível. Pensar a imagem dessa maneira desloca novamente a questão da visibilidade. Não se trata apenas de saber o que uma imagem torna visível, mas de considerar o que acontece no encontro com ela. A imagem pode produzir deslocamentos que não estavam inteiramente previstos em sua composição ou na intenção de quem a produziu. Seu sentido não se encerra, portanto, no que mostra, nem pode ser completamente controlado por quem olha. Há, nesse encontro, uma dimensão de abertura que permite que outros sentidos, afetos e relações sejam produzidos.

Em Fernanda, essa abertura se articula à transformação do corpo em matéria de criação. Ao fotografar a si mesma, apropriar-se de imagens já existentes, reunir textos e fragmentos e deslocá-los por meio da montagem, a artista não apenas torna visível um corpo historicamente marcado pela normatização, mas interfere nos modos pelos quais esse corpo pode ser visto e significado. Em Tina, por sua vez, a produção do visível passa pela posição de quem fotografa. Suas escolhas de enquadramento, ângulo e aproximação com os sujeitos fotografados participam da construção daquilo que vemos. A diferença entre as duas não é secundária: enquanto Fernanda trabalha a partir da inserção do próprio corpo e da reordenação de materiais visuais preexistentes, Tina produz sua intervenção principalmente pela posição da câmera, pelo enquadramento e pelos circuitos em que suas fotografias passam a circular.

Desse modo, visibilidade e invisibilidade não aparecem como posições opostas e fixas, mas como efeitos de relações que envolvem corpos, olhares, enquadramentos, discursos, materiais e circuitos de circulação. Fernanda intervém nas condições de aparição do corpo a partir da própria experiência corporal e dos materiais que mobiliza; Tina intervém a partir da posição de quem olha, enquadra e faz circular imagens. Em ambas, o visível não é simplesmente aquilo que está diante dos olhos, mas aquilo que se produz na relação entre imagem e olhar.

Essa perspectiva permite também aproximar as dimensões pessoal e política presentes nas duas produções. No caso de Fernanda, experiências

corporais atravessadas por normatividades são deslocadas do âmbito privado e transformadas em matéria pública de criação. Esse deslocamento não ocorre apenas porque a artista torna sua experiência visível, mas porque a insere em uma operação imagética que reorganiza materiais, discursos e formas de olhar já existentes. O pessoal torna-se político, nesse sentido, não pela simples exposição de uma experiência individual, mas quando essa experiência passa a interrogar as condições sociais que a produziram e os modos pelos quais essas condições se inscrevem nas imagens. A criação não apaga a singularidade da experiência, mas a reinscreve em um campo coletivo. O corpo da artista permanece singular, ao mesmo tempo em que, na composição, pode estabelecer relações com outros corpos e outras experiências.

No caso de Tina, a dimensão pessoal e a dimensão política também não se apresentam como campos separados. Sua posição como mulher, fotógrafa e militante se articula às condições históricas e políticas nas quais produziu e fez circular suas imagens. Essa articulação, contudo, não significa que suas fotografias devam ser tomadas como expressão direta de seu posicionamento político. Interessa, antes, observar como sua posição situada participa das escolhas que constituem as imagens: aquilo que enquadra, a distância que estabelece, os sujeitos que acompanha e os circuitos nos quais suas fotografias passam a circular. A dimensão política não está apenas naquilo que suas fotografias mostram, mas também na posição que ela ocupa ao produzir essas imagens.

A aproximação entre Modotti e Magalhães permite, assim, deslocar a compreensão da política na fotografia de uma questão temática para uma questão de produção. Não é apenas o que uma imagem mostra que participa das disputas pelo visível, mas também quem a produz, a partir de que posição, com quais materiais, por meio de quais operações e em quais circuitos ela circula.. Nessa perspectiva, a formulação “políticas na (da) imagem” nos permite acompanhar como diferentes modos de produzir imagens podem deslocar, tensionar ou reorganizar as condições e formas sob as quais corpos, experiências e sujeitos se tornam visíveis.

Considerações finais

Ao retomar a pergunta formulada por Linda Nochlin (1971) sobre a ausência das mulheres na história da arte, interessa-nos também deslocar seu alcance para o campo da fotografia. Mais do que perguntar quantas mulheres produziram

ou produzem imagens, importa interrogar as condições históricas que definem quem pode ocupar o lugar de sujeito criador, quem pode produzir e fazer circular imagens e quais sujeitos têm suas produções reconhecidas e legitimadas. A análise de excertos das obras de Tina Modotti e Fernanda Magalhães permitiu deslocar essa questão do plano da presença das mulheres para as operações concretas por meio das quais elas ocupam e tensionam esse lugar de produção da imagem.

É justamente essa dimensão relacional que nos interessa preservar. Não buscamos identificar uma suposta essência feminina da produção artística, tampouco afirmar que mulheres necessariamente produzem imagens mais políticas ou contra-hegemônicas. O que as trajetórias de Tina Modotti e Fernanda Magalhães permitem colocar em questão é que ocupar o lugar de produtora de imagens pode constituir uma intervenção nas próprias condições de produção do visível, sobretudo quando esse lugar se articula a experiências situadas e a processos de deslocamento dos regimes que organizam os corpos, os sujeitos e seus modos de aparição. Em Modotti, isso se dá pela posição de quem olha, enquadra e faz circular imagens de outros sujeitos; em Magalhães, pela incorporação do próprio corpo e pela intervenção sobre imagens, discursos e materiais já existentes.

Tina e Fernanda nos permitem, assim, pensar a fotografia como um campo no qual olhar e ser olhada, produzir e aparecer, autoria e corpo, experiência pessoal e dimensão política não constituem posições fixas, mas relações que podem ser deslocadas. Entre uma e outra, não há uma mesma política da imagem, mas diferentes modos de intervir nas condições pelas quais algo ou alguém pode aparecer. Nesse movimento, situamos a formulação “políticas na (da) imagem”, como uma forma de sustentar a tensão entre aquilo que atravessa a imagem e aquilo que a sua própria produção pode deslocar.

É nessa sustentação tensionada, e nas possibilidades de deslocamento que dela germinam, que situamos a potência ético-estético-política da imagem, não em sua capacidade de oferecer uma versão definitiva do mundo, mas na possibilidade de produzir outras relações com aquilo que vemos e, a partir delas, outras formas de imaginar e habitar o comum.

Contribuições dos autores

Ruth Tainá Aparecida Piveta: Pesquisa, análise de obras, redação

Fabiane Taís Muzardo: Pesquisa, análise de obras, redação

Referências

Didi-Huberman, G. (2006). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.

Didi-Huberman. (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.

Machado, A. (2015). *A ilusão especular: Uma teoria da fotografia*. Gustavo Gili.

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.

Muzardo, F. T. (2019). *Pelo direito à beleza: As lutas políticas e a mexicanidade nas fotografias de Tina Modotti (1920–1930)* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Paraná]. Repositório Institucional da Universidade Federal do Paraná. <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/70201>

Muzardo, F. T. (2021). A fotografia para além do registro histórico: O trabalho social, pedagógico e artístico de Tina Modotti nas “Escuelas Libres de Agricultura”. *Topoi*, 22(47), 546–568. <https://doi.org/10.1590/2237-101X02204712>

Nochlin, L. (2016). *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (J. Vacaro, Trans.). Edições Aurora.

Piveta, R. T. A. (2023). *Nas dobras do corpo, outros mundos futuros para agora: Poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das corporalidades gordas* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista]. Repositório Institucional da Universidade Estadual Paulista. <https://hdl.handle.net/11449/251200>

Ribeiro, V. K. (2013). Engordurando a arte contemporânea: As imagens de Fernanda Magalhães. *ComCiência*, (145). https://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-6542013000100008

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros* (R. Figueiredo, Trans.). Companhia das Letras.

Tvardovskas, L. S. (2008). *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da UNICAMP. <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/425723>