

Revoluções e Fotografias: Tina Modotti no México (1923-1930) e Alberto Korda em Cuba (1959-1968)

Vinicius Lourenço Barbosa¹

A presente comunicação tem por escopo explicar algumas hipóteses formuladas neste contexto inicial da pesquisa *Revolução e Fotografia em perspectiva comparada: a obra de Tina Modotti no México (1923-1930) e Alberto Korda em Cuba (1959-1968)*², vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo.

Devido ao caráter preliminar de tais hipóteses, este texto de apresentação se concentrará na exposição dos principais caminhos teórico-metodológicos e dos objetivos complementares à principal finalidade dessa investigação, a saber, a análise histórica e comparada das representações fotográficas de Tina Modotti e Alberto Korda, em seus respectivos contextos revolucionários.

Cabe destacar que a análise dessas fotografias pressupõe seu uso enquanto objeto histórico. Portanto, as imagens fotográficas são, ao mesmo tempo, objetos e fontes históricas de minha investigação. Deste modo, estabelecemos os recortes temporais com vista a abranger os momentos de produção mais ativa e engajada politicamente de ambos os fotógrafos.

No que se refere à obra de Tina Modotti, selecionamos o intervalo entre os anos de 1923 e 1930. Nascida na Itália, em 1896, Modotti emigrou para os EUA aos 16 anos. Durante sua adolescência, integrou o circuito de teatro amador de San Francisco e, posteriormente, atuou em filmes em Hollywood. Ao lado do fotógrafo moderno Edward Weston, ambos desenvolveram um relacionamento profissional e amoroso e decidiram

¹ Mestrando em História pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), sob orientação da Profa. Dra. Mariana Villaça. Email: viniciusbarbosa.historia@gmail.com.

² Esta pesquisa recebe apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP): processo nº 2019/09422-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

se mudar para o México, em 1923. Em terras mexicanas, Weston abriu um estúdio fotográfico e ensinou o ofício para Modotti.

Ao longo da década de 1920, Modotti desenvolveu um crescente engajamento político, filiando-se ao Partido Comunista Mexicano (PCM), em 1927. Nesse intervalo, rompeu com Weston, assumiu seu estúdio e clientela, fotografou murais de pintores como Diego Rivera, Alfaro Siqueiros e Clemente Orozco e se aproximou de outros comunistas como Alexandra Kollontai e Julio Antonio Mella – fundador do Partido Comunista Cubano e exilado no México. Seu engajamento político dialogou com um experimentalismo artístico, resultando no encontro de um estilo próprio e independente daquele de Weston³. Suas imagens circularam em jornais nacionais, destacando o periódico *El Machete*, veículo oficial do PCM, e em periódicos internacionais, como a revista ilustrada alemã AIZ e a revista soviética *Sovetskoe foto*. Estas últimas publicaram a fotografia *Worker's Hands* (1926), a qual tem por objeto as mãos de um trabalhador repousadas em uma ferramenta de trabalho do campo, sendo esta imagem precursora da *fotografia obrera*, que influenciaria mais adiante a *fotografia humanista*, marca de fotógrafos ligados à agência Magnum durante a Guerra Civil Espanhola e Segunda Guerra Mundial⁴.

Sua vinculação ao Partido Comunista a colocou em conflito com o presidente mexicano Pascual Ortiz Rubio, em 1930, acarretando em sua prisão e posterior expulsão do país. Exilada na Alemanha, França e, logo, União Soviética, Modotti recusou o convite de ser a fotógrafa oficial do Partido Comunista Soviético e deixou a fotografia de lado.

³ Durante a graduação, desenvolvemos a pesquisa *Engajamento e experimentalismo na trajetória de Tina Modotti no México (1923-1930)*, orientada pela Profa. Dra. Mariana Villaça e com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (processo nº 2016/12205-4). Nesta investigação, a obra da fotógrafa foi analisada a partir da relação entre sua trajetória e o contexto histórico e político mexicano. Questionamos o olhar que reiteradas vezes dividiu sua obra em uma fase “romântica”, ligada à estética moderna das fotografias de Edward Weston, e outra “revolucionária”, após sua filiação ao PCM. Identificamos permanências formais entre as supostas fases, bem como de conteúdo. Ademais, ressaltamos a influência da *tecnologia* usada na escolha dos temas fotografados. Em suma, compreendemos que a trajetória dividida tem por premissa o objeto fotografado, ignorando outros aspectos que participam da produção de uma imagem fotográfica.

⁴ Ver ZERWES, Erika. *Tempo de guerra: Cultura Visual e Cultura Política na fotografia dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947*. São Paulo: Intermeios, 2018.

Assim, seu início na fotografia e sua saída do México correspondem ao nosso primeiro recorte, entre 1923 e 1930.

O nosso segundo recorte temporal compreende a aproximação de Alberto Korda à luta do Movimento 26 de Julho (M-26) e seu posterior rompimento com Fidel Castro, entre 1959 a 1968.

Alberto Korda nasceu na capital de Cuba, Havana, em 1928. Seu contato com a fotografia se deu durante a adolescência, trabalhando como *lambio*, termo que designa na ilha caribenha aquele que registra eventos sociais, como batismos, banquetes, casamentos. Em 1956, Korda – juntamente com o fotógrafo Luis Korda – transferiu seu estúdio da área periférica para o centro comercial de Havana, em busca de alcançar uma clientela mais abastada e compatível aos ideais de *glamour* e prestígio pretendidos pelos fotógrafos. Deste modo, o *Estúdios Korda* foi criado para superar a produção de fotografias de “embalagens de salsichão e pacotes de café”, como declarou o próprio Korda, para integrar o circuito da elite cubana, pela fotografia de moda⁵. Korda havia cursado “Comércio” na universidade e fez de suas fotografias um meio de propaganda, ganhando grande destaque e pioneirismo na fotografia de moda de Cuba.

Suas fotografias de moda circularam em periódicos cubanos, como o *Havana Weekly* e a revista *Carteles*. Entretanto, foram suas publicações no periódico *Revolución*, jornal clandestino do M-26 e, posteriormente, veículo oficial do Governo Revolucionário, que projetou as fotografias de caráter socialmente engajado de Alberto Korda. Durante a fase final da luta revolucionária, no ano de 1958, Korda direcionou suas lentes para os rebeldes e passou a produzir imagens para o *Revolución*. Com a vitória do M-26 e constante contato com Fidel Castro em reportagens, Korda foi convidado pelo próprio líder cubano para ser seu “fotógrafo acompanhante” – termo usado por Korda para destacar o caráter voluntário de seu papel enquanto fotógrafo de Castro. Desde então, o acompanhou em eventos políticos e em seu cotidiano. Registrou a ida de Castro à URSS, imediatamente após a *crise dos mísseis*, a visita de Jean Paul Sartre e Simone

⁵ Ver SANDERS, Mark; VIVES, Cristina. *Korda: a revolutionary lens*. Göttingen: Steidl, 2008.

de Beauvoir à Cuba, os momentos de descontração, pescaria e charutos entre Castro e Che Guevara, bem como o sóbrio semblante do argentino durante a cerimônia em homenagem aos mortos pelo ataque ao cargueiro “La Coubre”, um navio vindo da Bélgica para Havana com armas e munições para a Revolução recém-iniciada, fotografia esta que passaria, anos depois, a ser uma das mais difundidas, circuladas e relidas da história. Entre uma fotografia de um líder e de outro, Korda registrou a população ao redor.

Em 1968, divergiu das opções adotadas por Fidel Castro acerca dos rumos a serem tomados pela Revolução. Se afastou profissionalmente do líder, passando a fotografar o fundo mar caribenho. Deste modo, nosso segundo recorte estabelecido corresponde ao início da fotografia de cunho social, por meio do *Revolución*, em 1959, até seu rompimento com Castro, em 1968.

Pretendemos, como dito no início, analisar historicamente as representações das revoluções na obra fotográfica de Tina Modotti e Alberto Korda, em perspectiva comparada. Para Marc Bloch, em seu texto basilar para os estudos comparativos *Para uma história comparada das sociedades europeias*, publicado em 1928, duas condições são necessárias para que exista a comparação: uma certa semelhança entre os fenômenos observados e uma certa dessemelhança entre os meios onde ocorreram. Além disso, o historiador ressalta que apenas a unidade de um problema é passível de comparação⁶.

Na investigação das representações, esmiuçamos o problema proposto em perguntas norteadoras. Algumas delas são as seguintes: quais foram (e como se caracterizam) as representações imagéticas produzidas por cada fotógrafo, nos contextos de institucionalização das respectivas revoluções, no âmbito de seus engajamentos políticos? Como a análise histórica dessas representações permitem

⁶ BLOCH, Marc. Para uma história comparada das sociedades europeias. In: _____. História e historiadores. Lisboa: Teorema, 1998.

aceder a debates e dilemas comuns ou particulares a cada contexto revolucionário? Que permanências e rupturas essas duas experiências nos revelam, no tocante às influências estéticas que marcaram a fotografia de cunho social e político, na América Latina?

Com o uso da análise comparativa, faremos o exercício da “iluminação recíproca”, apontado pelo historiador José D’Assunção Barros. Analisaremos, portanto, nossos objetos “de modo a que os traços fundamentais de um ponham em relevo os aspectos do outro, dando a perceber as ausências de elementos em um e outro, as variações de intensidade relativas à mútua presença de algum elemento em comum”⁷.

É necessário destacar que a História Comparada proposta por Bloch sofreu diversas críticas ao longo do século XX. As duas principais delas residiam no suposto caráter hierarquizante e na reafirmação das fronteiras nacionais, argumentos presentes nos estudos desenvolvidos no campo da História Conectada e da História Transnacional. No entanto, seguimos em nossa investigação o apontamento feito pela historiadora Maria Lígia Prado, que afirma:

há mais complementação entre comparação e conexão, do que exclusão [...] seria extremamente fecundo, com o rigor e os procedimentos metodológicos próprios do ofício do historiador, buscar “a unidade do problema” em duas ou mais sociedades latino-americanas e promover as devidas conexões globalizantes⁸.

Com isso, são imprescindíveis certas conexões em nossa comparação, como, por exemplo, a relação entre as fotografias e as diretrizes soviéticas voltadas para a arte e a cultura, ou mesmo, o diálogo entre a obra de Tina Modotti e de Alberto Korda com a *fotografia humanista* e o desenvolvimento do fotojornalismo ao longo do século XX. Sobretudo, ressaltamos a conexão a ser feita entre a obra da própria Tina Modotti e a fotografia cubana da década de 1960.

⁷ BARROS, José d’Assunção. *História Comparada - da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico*. História Social (UNICAMP) , v. 13, p. 10.

⁸ PRADO, Maria Lígia. *Repensando a História Comparada na América Latina*. Revista de História da USP (153), 2, 2005.

Na introdução do livro *Cuba, la fotografía de los años 60*, organizado por Roberto Fernández Retamar⁹, presidente da Casa de las Américas (1986-2019), as fotografias presentes no livro – as quais incluem imagens feitas por Korda – são comparadas às fotografias de Julio Antonio Mella, feitas por Tina Modotti. Além disso, em 1988, a mesma Casa de las Américas premiou e publicou a biografia *No rastro de Tina Modotti*, de Christiane Barckhausen-Canale. Ademais, Roberto Chile, diretor do documentário *Sencillamente Korda* – uma de nossas fontes de pesquisa –, foi fotógrafo e cinegrafista de Fidel Castro entre os anos 1980 e 2000 e, em 2016, fez uma releitura da fotografia *Workers Hands*, intitulada *Un minuto de descanso (A Tina Modotti)*. Esses são indícios da influência da obra de Modotti no contexto visual cubano. Cabe-nos, ao longo da investigação de mestrado, descobrir a existência ou não de influências diretas da fotografia de Tina Modotti sobre a produção fotográfica de Alberto Korda.

Por fim, de modo a organizar nossa abordagem da questão central, elencamos três focos de pesquisa¹⁰. O primeiro é a relação entre trajetória e contexto histórico. Para isso, nos atentaremos às reflexões sobre o uso de biografias como fonte de pesquisa, às influências das *redes de sociabilidade*¹¹ e ao diálogo entre engajamento político e experimentalismo artístico nas trajetórias dos fotógrafos. O segundo enfoque de residirá na análise das fotografias e sua circulação, sobretudo nos periódicos *El Machete*, no caso mexicano, e *Revolución*, no caso cubano. E, por fim, o enfoque nas representações das revoluções, das diretrizes das políticas culturais, em consonância com os imaginários vigentes em cada época. Nesse sentido, pretendemos compreender a

⁹ RETAMAR, Roberto Fernández (Dir.). *Cuba, la fotografía de los años 1960*. La Habana: Fototeca de Cuba, 1988.

¹⁰ Embora estruturamos uma abordagem tripartite, esta ocorre para facilitar a investigação do problema proposto, sem resultar numa divisão estanque das análises. Consideramos a mútua influência dos conteúdos propostos entre as partes destacadas.

¹¹ Ver SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

Cultura Visual de cada contexto e a relação das imagens fotográficas com essa mesma cultura.

Em última instância, acreditamos que a comparação tornará possível delinear as permanências e mudanças nos diálogos estéticos que balizaram as obras desses dois importantes fotógrafos a fim de refletir sobre a existência ou não de um repertório visual consolidado, de cunho social, ou uma tradição de “representações de Revolução” na América Latina.