



**Cornucópia visual mexicana: as fotografias do livro
*México seus recursos naturais, sua situação atual, 1922***

*Mexican visual cornucopia: the photographs of the book
*México sus recursos naturales, su situación actual, 1922**

*Cornucopia visual mexicana: las fotografías del libro
*México sus recursos naturales, su situación actual, 1922**

Carlos Alberto Sampaio Barbosa*

Resumo: O objetivo desse artigo é perceber como o México fez uso de um discurso visual, mais precisamente fotográfico, como estratégia de propaganda diplomática, cultural e política no Brasil. Para tanto utilizarei como fonte e objeto o livro “*México sus recursos naturales, su situación actual: homenaje al Brasil en ocasión del primero centenario de su independencia 1822-1922*”. Essa obra, editada pela Secretaria de Indústria Comércio e Trabalho, possui 320 páginas. A construção de sua narrativa é amplamente ancorada em fotografias, o que demonstra a importância que a imagem possuía para as autoridades mexicanas. Essa publicação faz parte da participação mexicana na exposição comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, realizada no Rio de Janeiro em 1922. O livro se insere numa ampla participação mexicana nessa exposição que contava com um pavilhão, murais, películas e outros dispositivos visuais.

Palavras-chave: México revolucionário; fotografia; Centenário da Independência.

Abstract: The objective of this article is to understand how Mexico made use of a visual discourse, more precisely photographic, as a strategy of diplomatic, cultural and political propaganda in Brazil. For that I will use as a source and object the book “*México sus recursos naturales, su situación actual: homenaje al Brasil en ocasión del primer centenario de su independencia 1822-1922*”. This book, edited by the Secretaría de Industria Comercio y Trabajo, has 320 pages. The construction of his narrative is largely anchored in photographs, which demonstrates the importance that the image had for the Mexican authorities. This publication is part of the Mexican participation in the exhibition commemorating the Centennial of Independence of Brazil, held in Rio de Janeiro in 1922. The book is part of a wide Mexican participation in this exhibition that had a pavilion, murals, films and other visual devices.

Keywords: Mexico revolutionary; photography; Centennial of Independence.

Resumen: El objetivo de este artículo es percibir cómo México hizo uso de un discurso visual, más precisamente fotográfico, como estrategia de propaganda diplomática, cultural y política en Brasil. Para tanto utilizaré como fuente y objeto el libro “*México sus recursos naturales, su situación actual: homenaje al Brasil en ocasión del primer centenario de su independencia 1822-1922*”. Esta obra, editada por la Secretaría de Industria Comercio y Trabajo, tiene 320 páginas. La construcción de su narrativa es ampliamente anclada en fotografías, lo que demuestra la importancia que la imagen poseía para las autoridades mexicanas. Esta publicación forma parte de la participación mexicana en la exposición conmemorativa del Centenario de la Independencia de Brasil, realizada en Río de Janeiro en 1922. El libro se inserta en una amplia participación mexicana en esa exposición que contaba con un pabellón, murales, películas y otros dispositivos visuales.

Palabras clave: México revolucionario; fotografía; Centenario de la Independencia.

* Doutor em História pela Universidade de São Paulo. Professor de História da América e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

México e Brasil no contexto dos anos 1920

Na década de 1920 Brasil e México passaram por profundas transformações políticas e culturais. O México vinha de uma Revolução que convulsionou o país de norte a sul entre 1910 e 1920, o que gerou uma nova constituição em 1917 que, por sua vez, reorganizava seu Estado. A Revolução Mexicana consistiu num movimento multifacetado e polissêmico. Podemos até falar em Revoluções Mexicanas devido às diversidades de forças políticas e sociais. Talvez uma das melhores expressões para caracterizar esse movimento social tenha partido de Frank Tannenbaum quando as compara com “uma série de ondas cujos inícios foram mais ou menos independentes e cujos objetivos também foram independentes” (TANNENBAUM apud KNIGHT, 2010, p. 461). Assim, entre essas revoluções, existiu uma revolução agrária e popular com base camponesa e de pequenos proprietários liderada, por chefes como Francisco Villa e Emiliano Zapata. Esta foi a que ficou marcada no imaginário coletivo mexicano e latino-americano. Uma outra, de setores das elites e da pequena-burguesia, não tão conhecida, foi liderada por homens como Francisco Madero, Venustiano Carranza e Álvaro Obregón. Por fim, mas não menos importante, cabe destacar uma incipiente revolução operária de tendência anarco-sindicalista (HART, 1990).

Como um dos resultados da revolução, foi convocada uma constituinte que promulgou uma Constituição no dia 31 de janeiro de 1917, às vésperas da Revolução Russa. Essa carta magna, que ora completa 100 anos, foi uma das mais avançadas da época. Seus artigos fundamentais são: o 3º que trata da educação; o 27º sobre a posse da terra e do subsolo; o 123º sobre os direitos dos trabalhadores; o 130º sobre a secularização dos bens da Igreja. Basicamente, o conjunto do texto trata das garantias democráticas; organização jurídica, eliminação da participação religiosa na educação; reforma agrária e proteção à pequena propriedade e às terras comunais; nacionalização das riquezas do subsolo; estabelecimento de limites à propriedade, submetendo-a ao interesse social; e delimitação dos direitos e garantias ao trabalhador. A reflexão que podemos fazer é que esse avanço só foi possível devido à pressão e às batalhas de camponeses e operários durante a revolução. Ele expressa, mesmo que indiretamente, as aspirações das camadas populares mexicanas. A ala mais radical da burguesia mexicana tinha noção de que devia incorporar, até certo ponto,

as demandas dos movimentos populares e que só assim seria possível pacificar o país. A constituição significou uma síntese política das elites e uma reorganização sob moldes burgueses do Estado mexicano. É esse México novo que nosso livro tentará propagandear aqui no Brasil.

Por seu turno, o Brasil vivia uma década de conflitos urbanos e rurais. As duas nações experimentaram um decênio de câmbios radicais em termos culturais, com uma redefinição no que diz respeito à compreensão de sua história e identidade como nação. Nestes anos, ambos os países se reaproximam diplomaticamente depois de uma década de divergências, com a elevação das respectivas legações ao *status* de embaixadas.¹ Em termos celebratórios e culturais atravessam momentos decisivos. Se no México, no ano de 1921, ocorreram os festejos pela Consumação da Independência, no Brasil, em 1922 comemora-se o centenário da independência, além de ter sido um ano chave tanto em termos culturais quanto políticos.

No caso mexicano, no ano de 1921, ocorre a criação da Secretaria de Educação Pública (SEP) dirigida por José Vasconcelos². Sem dúvida, essa instituição foi a que teve a maior projeção no período pós-revolucionário. Contava com três setores: Educação, Belas Artes e Bibliotecas. A SEP foi a responsável por articular projetos educacionais e culturais que estabeleceram uma política cultural revolucionária, voltada para a elaboração de novas identidades e em consonância ao nacionalismo surgido desse novo regime. Vasconcelos foi o motor desses projetos. Para citar apenas dois exemplos, ele inicia uma Reforma Educacional valorizando o ensino básico em conjunto com a criação de bibliotecas. Também foi o incentivador do movimento muralista. Sob sua tutela realizam-se as comemorações da chamada Consumação da Independência em 1921. Essa última é bem mais modesta que a faustosa celebração de 1910, ocorrida ainda sob o regime de Porfirio Díaz. As solenidades contam com os tradicionais desfiles, na qual o Brasil participa, seguido de demais atos oficiais, mas também pela realização de uma exposição de artes populares.

¹ Para conhecer profundamente as relações diplomáticas entre México e Brasil veja o livro de Guillermo Palacios (PALACIOS, 2008) e o excelente artigo de Regina Crespo (CRESPO, 2013).

² José María Albino Vasconcelos Calderón nasceu em 27 de fevereiro de 1882 em Oaxaca. Formado em direito em 1907, foi membro do *Ateneo de la Juventude* (1906-1912), Ministro da Educação da *Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes* (1914-1915), reitor da *Universidad Nacional* (1920-1921) e *Secretário de Educación* (1921-1924).

No Brasil, 1922 é marcado pelas eleições presidenciais, a Revolta dos 18 do Forte, em plena capital federal, e a fundação do Partido Comunista Brasileiro. Por conta do centenário da independência o Estado brasileiro organiza uma Exposição Internacional inspirada no modelo das exposições universais realizadas no século XIX³ cujo objetivo é apresentar o Brasil como um país moderno e progressista. Nos *stands* e vitrines dos pavilhões a fotografia funciona como veículo de propaganda do progresso tecnológico e industrial das nações.⁴

Este ano repleto de simbolismo ainda contou com outros fatos cruciais, como a fundação do Museu Histórico Nacional, a oficialização da letra do Hino Nacional e a Semana de Arte Moderna. Este último evento consagra o modernismo brasileiro, num contexto em que escritores e artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Anita Malfatti, Emilio Di Cavalcanti, Victor Brecheret e o músico Villa-Lobos, numa atitude irreverente e irônica, questionaram a cultura oficial. Trata-se de um marco, posto que esses artistas-intelectuais brasileiros buscaram redefinir a linguagem tradicional das artes e literatura, em contraste com a cultura oficial simbolizada pela Exposição Internacional das Comemorações do Centenário da Independência, que ocorria quase que paralelamente na cidade do Rio de Janeiro.

Pavilhão Mexicano na Exposição Centenário da Independência

Centenário seria o momento-chave em que tais questões deveriam ser discutidas. Articulando presente/passado/futuro, arrasando antigas tradições e construindo outras novas, mobilizando diferentes vertentes do movimento intelectual na construção de modelos que finalmente garantissem a criação de uma nação 'brasileira e moderna', pesamos que o Centenário da Independência não se reduziu à comemoração de uma data memorável. [...] Podemos afirmar que o passado coletivo, fundado numa reserva de símbolos, de imagens, de modelos de ação, é a origem da legitimação da nação (MOTTA, 1992, p. 5).

A exposição aberta em sete de setembro de 1922 se estende até julho de 1923. Foi organizada em sessões nacionais e internacionais com participações de diversos países.⁵ O estilo arquitetônico que predominou foi o colonial português, o que já denota uma visão conservadora, com pavilhões construídos pelos distintos países, a exemplo de França, que apresenta uma réplica do Pequeno (*Petit*) Trianon de Versalhes. Com mais de três milhões de visitantes era um projeto sumamente caro, tanto economicamente como em termos políticos. De caráter oficial buscava realçar as reformas urbanas ocorridas na cidade nos primeiros anos do século e a modernização da capital federal, em especial as realizadas pela administração do prefeito Pereira Passos (1902-1906). Era uma tentativa de embelezamento ao estilo *Belle Époque* e de transformação urbana com preocupações focadas na saúde pública e no turismo, mas que também carregava uma ânsia de limpeza das populações pobres do centro da cidade. Diga-se de passagem, trata-se de algo muito parecido com o que Porfirio Díaz quase que concomitantemente realizou na Cidade do México.

O presidente Álvaro Obregón (1920-1924), em retribuição à participação brasileira nos eventos de 1921, envia uma delegação especial para representar o México, liderada pelo Secretário (equivalente de nosso Ministro) da Educação José Vasconcelos e pelo General Manuel Pérez Treviño. Foram acompanhados de importantes personalidades do mundo cultural e político mexicano, como os poetas e escritores Carlos Pellicer, Julio Torri e o intelectual dominicano radicado no México, Pedro Henríquez Ureña. Este grupo, formado por alguns dos mais importantes intelectuais, denota a preocupação mexicana em obter reconhecimento ao novo regime e a busca de prestígio internacional. A delegação contava também com um batalhão militar e um navio da armada.

Vasconcelos é, sem sombra de dúvida, um dos principais intelectuais mexicanos daquele período, dotado de forte personalidade. Durante sua estada em terras tropicais, presenteou aos brasileiros com uma estátua de Cuauhtémoc, último *tlatoani*⁶ mexica, que após a morte de Montezuma organizou a resistência contra a conquista espanhola liderada por Cortés. O monumento foi instalado em pleno centro da cidade na confluência das Avenidas Beira Mar, Oswald Cruz

³ Londres 1867, Viena 1873, Filadélfia, 1876, Paris 1889.

⁴ A bibliografia sobre fotografia e as Exposições Universais é grande e diversa. Veja em especial (TURAZZI, 1995), (HARDMAN, 1988) e (PESAVENTO, 1997).

⁵ Participaram da exposição países como Argentina, Japão, México, Grã Bretanha, Estados Unidos, Itália, Dinamarca, Checoslováquia, Noruega, Bélgica, França e Portugal.

⁶ Tlatoaniem nahuatl língua falado pelos mexicas ou astecas significa governante.

e Rui Barbosa. Era uma réplica em dimensões menores do monumento a Cuauhtémoc existente na Cidade do México, inaugurado em 1887 em plena avenida *Paseo de la Reforma*, principal artéria da Cidade do México. Artéria projetada primeiro pelo Imperador Maximiliano em meados do século XIX e finalizada pelos governos de Sebastián Lerdo de Tejada e principalmente Porfirio Díaz como símbolo da modernização da cidade. A réplica do monumento instalado em terras tropicais foi feita pela empresa de luxo Tiffany de New York. Entretanto, não era considerado por Vasconcelos adequada a sua concepção do novo México (TENORIO-TRILLO, 1998, p. 284). Foi inaugurado no dia 16 de setembro, data da independência mexicana, com um discurso de Vasconcelos e distribuição de medalhas comemorativas em ouro e bronze alusivas ao evento.

Vasconcelos estabelece uma extensa agenda de atividades na estada sul americana⁷. Viaja pelo país realizando conferências e tem oportunidade de tomar notas do que posteriormente deu origem a seu livro *Laraza cósmica* publicado em 1925. Segundo Mauricio Tenorio-Trillo foi a presença dele que imprimiu um perfil retórico e ideológico coerente à participação do México no Brasil: “Se havia uma imagem de México exibindo-se no Brasil, era obra de Vasconcelos” (TENORIO-TRILLO, 1998, p. 274).

O pavilhão mexicano, projetado por Carlos Obregón Santacilla e Carlos Tarditti em estilo colonial barroco, possuía cerca de 600 metros quadrados e era similar ao novo edifício da Secretaria de Educação Pública, erigido na capital mexicana. Foi decorado no piso superior com murais pintados por Roberto Montenegro e Gabriel Fernández Ledesma, com cenas coloniais, pinturas a óleo que remetiam em parte ao repertório pictórico do século dezanove, e por outro, dialogava com as primeiras experiências dos muralistas. Montenegro era um pintor apreciado por Vasconcelos por ser pós-acadêmico e moderno, embora mais moderado no estético e político. Completava o interior do pavilhão uma reprodução de Teotihuacán, além de móveis da famosa loja mexicana *El Palacio de Hierro*, mostras de produtos minerais, de gêneros alimentícios e cerâmicas mexicanas.

Apresentações musicais também faziam parte das atividades mexicanas a cargo da Orquestra Típica Torreblanca, que executava canções tradicionais mexicanas conjugadas com declamações de poesias por Carlos Pellicer. A imprensa brasileira deu ampla repercussão à comitiva mexicana com reportagens

no *Jornal do Brasil*, na qual o repórter brasileiro se mostrava encantado, e na *Revista da Semana* (DIAS, 2015, p. 114). Foi um sucesso de público e crítica demonstrado pelos vários prêmios recebido (80 grandes prêmios e 68 medalhas de ouro). Mas o que mais nos interessa aqui são outros artefatos visuais que completavam a exibição: uma película filmada durante a estadia de Vasconcelos no Brasil, uma exposição de fotografias de Guillermo Kahlo e o livro em questão.

Dispositivos Visuais

A participação mexicana na exposição do Rio de Janeiro valeu-se de um amplo leque de dispositivos e narrativas visuais, bem como uma construção de elementos simbólicos.

Segundo Natally Dias durante o governo de Álvaro Obregón a propaganda mexicana, em busca da legitimação interna e externa, abandona parcialmente o personalismo anterior para uma abordagem mais institucionalizada, como fica evidenciado com a criação da Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM) e da Secretaria de Educação Pública (SEP). Em detrimento de um discurso calcado na reconstrução material, passa para uma reconstrução moral encarnada nas instituições culturais (DIAS, 2015, p. 98). Nesse sentido, é possível falar em uma centralidade cultural presente no discurso voltado para a projeção internacional do México e sua revolução. Acredito que podemos falar que as imagens, e em especial a fotografia, ocupam um papel relevante nessa narrativa. Senão vejamos alguns dos recursos empregados pelo governo mexicano para sua participação na exposição do Rio.

A própria opção de construção de um pavilhão já denota uma estratégia visual em si. Ademais da edificação, o pavilhão foi fartamente ocupado por imagens. Recorro a um relatório da Secretaria de Relações Exteriores para uma descrição da montagem do interior do pavilhão, com fins de reforçar meus argumentos:

Os objetivos que se exibiram no pavilhão foram em tão grande número que o espaço de que se dispunha resultou insuficiente para conter, de tal modo que houve necessidade de aproveitar corredores, vestíbulo e escadas interiores. Mais de cem vitrines se instalaram, utilizando as vezes grandes extensões de paredes para exibir nelas fotografias, pinturas, telas, etc.

⁷ Visitou Argentina, Uruguai e Chile na mesma época.

No vestibulo exibiram-se três maquetes de gesso que reproduzem a cidade arqueológica de Teotihuacán. De uma parte, o Templo de Quetzalcóatl, e de outra a fachada da Igreja de Acolman. Em estantes adequadas se apresentaram numerosos exemplares de cerâmica teotihuacana, antiga e moderna, e distribuídas nos muros varias fotografias das pirâmides e de outras ruínas, assim como um primoroso mosaico de plumas que representa aquela divindade (TENORIO-TRILLO, 1998, p. 288).

Também foram utilizadas pinturas murais, telas (provavelmente pintura a óleo), maquetes de construções pré-hispânicas e de igrejas coloniais (Teotihuacán, Templo de Quetzalcóatl e Igreja de Acolman), cerâmicas antigas e modernas, mosaico de plumas e diversas fotografias. Segundo Alicia Azuela, foram trazidas para serem exibidas no Brasil peças que compunham a Exposição de Arte Popular que havia sido realizada para a comemoração do Centenário da Consumação da Independência Mexicana, ocorrida no ano anterior. Essa exposição foi organizada, entre outros, por Roberto Montenegro, Dr. Atl e Jorge Enciso. Como muito bem lembra a autora, essa proposta estava inserida num processo que integrava o discurso nacionalista revolucionário e a produção artesanal. Estava balizada na proposta de Manuel Gamio, discípulo de Franz Boas, fundador da Escola Internacional de Arqueologia e Etnologia, na qual valorizava o artesanato como “um valor essencial como elemento de identidade do mexicano, como fruto de sua sensibilidade estética, reflexo de sua idiosincrasia e mostra de suas habilidades e sensibilidade estética” (AZUELA DE LA CUEVA, 2005, p. 144). Essa exposição gerou uma publicação de Dr. Atl, *Las Artes populares en México*, que veio à luz em 1922, antes dela itinerar. Essa publicação possui duas dedicatórias: uma para o povo mexicano e a segunda ao povo brasileiro, tendo em vista que a exposição iria se somar à participação nos festejos brasileiros de 1922.

Os murais foram executados no interior do pavilhão e realizados em *loco* por Gabriel Fernández Ledesma e Roberto Montenegro, contava com motivos orientalistas ornamentais e mexicanos de inspiração popular, influenciados em parte pelo método de Adolfo Best Maugard⁸. Já falamos da doação de um

⁸ Adolfo Best Maugard (1891-1964) foi um artista plástico mexicano, pintor, coreógrafo, professor de desenho, diretor de cinema, cinegrafista, escritor e ativista cultural na primeira metade do século XX. Ele foi o responsável pela montagem da *La Fantasia Mexicana* dança apresentada pela companhia de Anna Pavlova

objeto tridimensional, uma reprodução da estátua de Cuauhtémoc do escultor Miguel Noreña, realizada em 1885. Por fim temos a exposição do fotógrafo de origem alemã Guillermo Kahlo – pai de Frida Kahlo.⁹

O livro *México sus recursos naturales, su situación actual*

O livro “*México sus recursos naturales, su situación actual: Homenaje al Brasil en ocasión del primero centenario de su independencia 1822-1922*” (MÉXICO, 1922) é uma publicação de propaganda governamental do período pós revolucionário, um compêndio publicitário do novo regime. Acredito que podemos entender essa edição como um fotolivro.¹⁰ O fotolivro por definição é mais do que um livro ilustrado. É resultado de um esforço de um autor (fotógrafo ou não) na organização de um conjunto de fotografias tendo em mente uma narrativa iconográfica com o intuito de produzir um discurso visual. O fotolivro, em geral, possui, portanto, um projeto gráfico em sintonia com o material imagético, tornando-se um produto cultural e um modelo de expressão (FERNÁNDEZ, 2011; PARR e BADGER, 2010).

Os fotolivros, por sua própria característica, são elementos de circulação de ideias e projetos

em que executa o jarabetapatio vestida de china poblana. Foi o chefe do Departamento de Educação Artística na gestão de José Vasconcelos a frente da SEP. Foi designado pelo governo mexicano para supervisionar o trabalho de Serguei Eisenstein durante as filmagens do inconcluso *Que Viva México!*.

⁹ Retiramos essa informação de Mauricio Tenorio-Trillo (TENORIO-TRILLO, 1998, p.287), entretanto não conseguimos localizar maiores informações de quais fotografias foram expostas. É bem possível que fossem fotografias de arquitetura (gênero que Kahlo tornou um mestre) ou de composições industriais como a Fundação Monterrey trabalho que começou a executar a partir de 1909. Essas composições que Laura Gonzalez chama de fotografia de modernidade construtiva (GONZÁLEZ FLORES, 2015, p. 89) devido a sua racionalidade, eficiência compositiva, tendência à abstração e minimalismo formal estavam em consonância com o projeto de propaganda de modernidade do México em sua participação na exposição brasileira.

¹⁰ Embora o termo Fotolivro esteja associado atualmente ao âmbito das artes e muito vinculado à noção de autoria, acredito que sua utilização na análise dessa publicação possa ser produtiva. Utilizo aqui uma noção ampliada do termo Fotolivro, presente na obra de Horácio Fernández que considera, para citar apenas alguns exemplos, publicações como o *Album Histórico Gráfico* editado por Agustín Víctor Casasola em 1921, no qual faz uso de fotografias de mais de 500 fotógrafos diferentes ou nas publicações *Argentina en Marcha* e *Eva Perón*, ambos editados pela *Subsecretaria de Información de la Presidencia de la Nación* em 1950 e 1952. Os dois últimos casos citados constituem obras de propaganda oficial com o uso de imagens de distintos fotógrafos. Para esses exemplos veja (FERNÁNDEZ, 2011, p. 30-31 e 44-45).

estéticos, políticos e culturais. São vendidos, doados, emprestados, e, portanto são mais suscetíveis de circulação. Concordo com Fernández quando afirma que ainda existem poucos trabalhos, notadamente no campo da história, que se voltam para esse suporte, que só recentemente têm se tornado objeto de estudos mais aprofundados (FERNÁNDEZ, 2011, p. 12).

Ainda segundo Fernández, embora pouco conhecidos, existe uma gama diversificada de fotolivros na América Latina, com destaque para algumas temáticas mais recorrentes, tais como: os fotolivros de denúncia (frutos em geral de projetos de artistas engajados); publicações de protestos ou memória; de registro das paisagens naturais ou urbanas; com fins antropológicos, etnográficos, arqueológicos, turísticos, de divulgação de tipos populares ou folclóricos, buscando o exótico; outros com clara perspectiva autoral ou artísticos; e por fim, os de propaganda governamental, como é o caso aqui em questão (FERNÁNDEZ, 2011, p. 11-27).

Para tanto se faz necessário uma análise crítica dos autores e fotógrafos, do seu contexto social, cultural e político das obras. Atenção especial também deve ser dada ao projeto gráfico: composição, seleção das imagens, impressão, encadernação e narrativa fotográfica. Na medida do possível, procura-se estabelecer o diálogo com outros discursos iconográficos (cinema, gravura, pintura, entre outros) e com outros fotógrafos e fotolivros. É o que pretendemos fazer aqui.

O livro “*México sus recursos naturales, su situación actual: Homenaje al Brasil en ocasión del primero centenario de su independencia 1822-1922*”,¹¹ (**Imagem 1**) foi editado pela Secretaria de Indústria Comércio e Trabalho. Possui 328 páginas, sendo que praticamente para cada página temos duas fotografias, mais precisamente 566. Contém ainda inúmeras tabelas, gráficos e um mapa em seu final. Está dividido em 23 capítulos¹².

O livro inicia-se com uma fotografia de página inteira do presidente Álvaro Obregón (**Imagem 2**) ocupando a totalidade da página com uma mol-

¹¹ Gostaria de agradecer à Biblioteca Rafael García Granados do Instituto de Investigaciones Históricas da UNAM e ao professor Federico Navarrete Linares pela gentileza de providenciar a reprodução do livro.

¹² Proemio, El País, Notas Geográficas, Resumen Histórico, División territorial de la República, Organización Política y Administrativa, Comercio, Comunicaciones y Transportes, Agricultura, Flora y Fauna, Caza y Pesca, Guano, Algas y Sales, Fuerza Hidroeléctrica, Industrias, Petróleo, Minería, Fibras Textiles, Maguey, Educación Pública, Museos, México Monumental y Artístico, Ruinas, Ciudad de México.

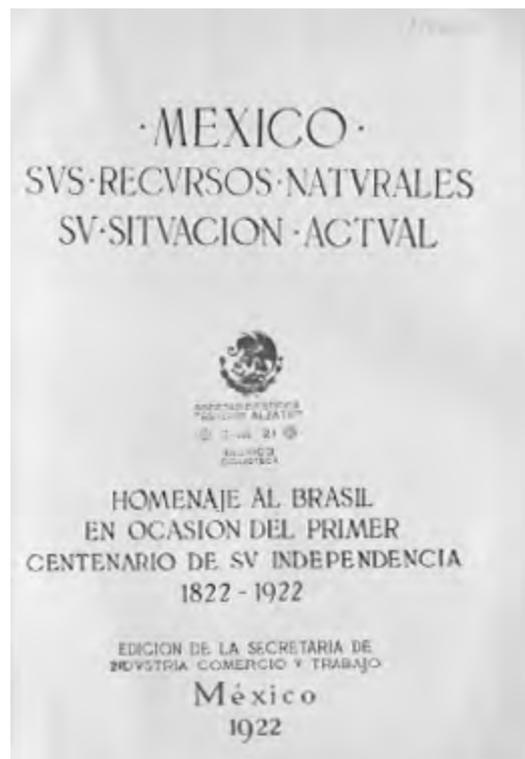


Imagem 1. Capa do livro *México seus recursos naturais su situación actual*.¹³



Imagem 2

¹³ Todas as imagens foram retiradas do livro (MÉXICO, 1922).

dura estilizada que remete a um grafismo pré-hispânico. A fotografia do chefe da nação repousa sobre o escudo nacional mexicano: a imagem de uma águia pousada em um *nopal* – planta típica mexicana – destroçando, com garras e bico, uma serpente. Símbolo fascinante e ambíguo, representa por um lado a fase pré-hispânica, pois vincula-se à mitologia mexica do lugar mítico da fundação de Tenochtitlán – capital azteca e posteriormente Cidade do México – e a independência, por ter sido escolhida como brasão da república e incorporado à bandeira

nacional. Esse escudo carrega em si uma conotação de violência e vínculo com a paisagem local, evocando uma mexicanidade pela alegoria (LÓPEZ AUSTIN, 1995, p. 15).

Na página subsequente os leitores se deparam com uma galeria de retratos dos principais ministros (secretários) do governo de Obregón (**Imagem 3**), tendo ao centro o Secretário de Governo Plutarco Elías Calles¹⁴ e ao seu lado direito o Secretário José Vasconcelos. Essa galeria de retratos dá a conhecer o gabinete do governo mexicano. Segue-se o seguinte prólogo:



Imagem 3

¹⁴ Elías Calles vai suceder Obregón e será presidente entre 1924 e 1928.

Obra não de um pequeno folheto como o presente, mas de grossos e numerosos volumes, seria, sem dúvida, a que necessitaria para dar uma ideia completa de todos e cada um dos variadíssimos aspectos que oferece a República Mexicana. Se fizer uma descrição ligeira, é bem difícil, detalhar resultaria impossível. Não obstante isso, procuraremos, dentro da circunscrição reduzidíssima deste curto número de páginas, dar toda a amplitude possível à descrição de alguns desses variados e interessantes aspectos que apresenta esse rico e belo país, cuja configuração geográfica tem caprichosamente a forma de uma enorme e **fabulosa cornucópia da ABUNDÂNCIA**. Não pretendemos fixar neste livro um México imutável. País jovem, libérrimo, inquieto, nada é permanente nele, mas sim de uma maneira relativa: busca, constrói, modifica constantemente. Por isso – é preciso advertir –, estas páginas **representam um instante** da vida do México, distinto do ontem e do amanhã. A obra é difícil, mas nos esforçaremos para realizá-la para dar ao Brasil uma ideia, ainda que vaga, deste país privilegiado na terra e no espírito: a terra da fecundidade inesgotável e o espírito de melhoramento e aperfeiçoamento (MÉXICO, 1922, p. 13-14),

É sugestivo que o autor escolha a imagem da cornucópia, numa clara sugestão ao desenho geográfico do mapa do México. Na mitologia greco-romana cornucópia era representada por um vaso em forma de chifre transbordante de frutas e flores e era símbolo da fertilidade, riqueza e a abundância. Nos dias atuais simboliza a agricultura e o comércio. É uma nítida alusão à Secretaria de Indústria e Comércio, editora da publicação. O livro encarna esse espírito ao apresentar ao leitor uma verdadeira cornucópia visual através de uma narrativa fotográfica do potencial dessa nação. Ademais, cabe destacar a utilização da metáfora do instantâneo, tão caro à fotografia, para afirmar essa visão do momento mexicano.

Pensando no projeto gráfico do livro, suas páginas internas são acompanhadas por bordas em forma de uma moldura, e cada início de capítulo começa com uma letra capitular (letra capital), ao melhor estilo antigo ou manuscrito iluminista com imagens – com letras ornamentadas. O início de cada capítulo é aberto com gravuras ou desenhos¹⁵ alegóricos vinculados ao tema a ser tratado, como pode ser observado na parte superior da imagem abaixo (**Imagem 4**).

¹⁵ Não consta a autoria das imagens.



Imagem 4

Passo a tratar de alguns capítulos. O intitulado “El País” (**Imagem 4**) é, contraditoriamente, um extrato do livro *La Evolución Histórica de México* escrito pelo Licenciado Emilio Rabasa¹⁶. Esse autor foi um porfirista e nessa obra defende o legado de Díaz e do liberalismo do porfiriato¹⁷. É no mínimo ambíguo que tenham

¹⁶ Emilio Rabasa Estebanell (Chiapas, 1856 – Ciudad de México, 1930) foi advogado, professor de direito, escritor e político mexicano. Chegou a ser governador do seu estado natal entre 1891- 1894. Esse capítulo é o primeiro capítulo, de mesmo nome, da primeira parte denominada “Las evoluciones violentas”. O livro foi escrito em Nova York e publicado em 1920 pela Libreria de la Vda. de Ch. Bouret. Recebeu uma tradução ao francês em 1924. O eixo central do livro de Rabasa é uma defesa do governo de Porfirio Díaz e de Jose Yves Limantour, ministro do mesmo, com o qual trocou enorme correspondência. O autor afirmava que era uma obra de defesa do México perante as outras nações e uma forma de defesa nacional. Embora defendia o período porfirista, e mais ainda seu projeto econômico, faz críticas a política. Conclui seu livro com uma defesa da América Latina contra a ameaça norte-americana. Para maiores informações veja (HALE, 2012).

¹⁷ Porfiriato faz referência ao período de domínio político de Porfirio Díaz no México entre 1876 e 1911. Engloba desde o seu primeiro governo entre 1876 e 1880, assim como o mandato do General Manuel Gonzalez entre 1880 e 1884 durante o qual Díaz exerceu enorme influência. Em 1884 Díaz retorna à presidência mantendo por eleições sucessivas até 1911 quando renuncia.

escolhido justamente esse livro recentemente publicado (1920) para abrir essa publicação. Afinal, como afirma Charles Hale (HALE, 2012, p.255), o autor, apesar de ter exercido enorme influência na constituição de 1917, era um homem antirrevolucionário do ponto de vista político e conservador no social. Posicionou-se contra Madero em 1912, trabalhou como diplomata para Victoriano Huerta¹⁸ e foi próximo dos chamados científicos. Em suas obras assumiu uma postura de apologia a Porfirio Díaz, ao porfiriato e ao liberalismo. Nesse capítulo seguem-se várias fotografias de pontos mais característicos da capital e do país. Na parte inferior da página (**Imagem 4**) vemos uma fotografia tomada a partir da atual Avenida Chapultepec em direção ao Parque e Castelo de Chapultepec, um dos locais mais simbólicos do México. Foi residência dos presidentes e imperadores e local da resistência do exército mexicano contra os norte-americanos em 1848.



Imagem 5

¹⁸ Emilio Rabasa foi opositor do governo de Francisco Madero líder da primeira fase da revolução que derrubou Porfirio Díaz. Quando Victoriano Huerta destituiu Madero por um golpe e representava o retorno da facção porfirista, contou com o apoio de Rabasa.

No capítulo intitulado “Resumen Histórico” as imagens são reproduções de pinturas históricas. Abre a seção um desenho da tortura de Cuauthémoch e Tetzpanquetzaltzin. Esse tema é recorrente na pintura histórica mexicana. Podemos citar a obra de Leandro Izaguirre “El Suplicio de Cuauthémoc” (1893) ou posteriormente a obra de David Alfaro Siqueiros “Tormento de Cuauthémoc” (1951), exibida no Palácio de Bellas Artes. O desenho é a reprodução de um relevo de autor desconhecido. Seguem-se reproduções de pintura como a de Rodrigo Gutierrez (1848-1903) com a tela “El Senado de Tlaxcala” (1875). Encerra esse item com a reprodução do óleo sobre tela do pintor Natal Pesado “El general Bravo perdona a la vida a 300 españoles”.¹⁹

As fotografias não possuem crédito do autor ou estúdio. Segundo Tenorio-Trillo foram reutilizadas as mesmas imagens que o México havia enviado para outras exposições universais no século XIX (TENORIO-TRILLO, 1998, p. 287). Um pequeno número de imagens foram tomadas de arquivos ou coleções existentes, como as da Companhia Industrial Fotográfica (CIF). Um dos fotógrafos que trabalhou para essa companhia era Francisco Lavillete²⁰. De origem francesa, chegou ao México no começo do século XX em busca de trabalho e foi mais um dos inúmeros fotógrafos europeus que se instalaram na América Latina, trazendo seu conhecimento e olhar para o ofício de registrar nosso continente.

Pode-se identificar poucas imagens desse estúdio, tomando como indícios assinaturas, como é o caso das fotos da CIF, da qual localizamos 7 fotografias. A maioria delas são em um formato panorâmico, embora possam ter sido cortadas para se ajustar à dimensão alongada do livro. Essa suposição leva a crer que outras imagens possam ter como origem esse mesmo estúdio, mas não é possível confirmar.²¹

¹⁹ Segundo Gerardo Lopez Luna (LOPEZ LUNA, 2016) foi na sala do Palácio Nacional onde se encontra essa tela que Enrique Peña Nieto, atual presidente mexicano, tomou posse em 1 de dezembro de 2012.

²⁰ Existem poucas informações sobre esse francês-mexicano Francisco Lavillete. Trabalhou na Cidade do México entre o começo do século (alguns autores falam que a partir de 1900, outros de 1902). Foi fotógrafo das atrizes, cineasta, compositor, roteirista e cine-fotógrafo do cinema mudo. Foi gerente da Companhia Industrial Fotográfica (CIF) onde estampou diversas imagens em cartões postais das cidades mexicanas, ademais de produzir uma série de nus femininos.

²¹ Quero agradecer as informações fornecidas por Daniel Escorza profundo conhecedor da História da Fotografia Mexicana e pesquisador da Fototeca Nacional Mexicana vinculada ao INAH, na identificação de algumas imagens e demais dados para esse trecho do texto.

As fotografias se agrupam em 11 padrões temáticos visuais: Equipamentos Industriais (137), Paisagem Urbana (108), Educação e Cultura (101), Paisagem Rural (48), Transportes (38), Ruínas Pré-Hispânicas (37), Flora e Fauna (20), Religiosas (19), Agricultura (18) Edifícios Oficiais (17) e Retratos (13), perfazendo um total de 556 imagens.

Cabe destacar que, em termos quantitativos, a narrativa visual procura transmitir a imagem de um país urbano, moderno, industrializado e civilizado devido a sua educação, cultura e passado histórico.

No padrão temático visual Educação e Cultura merecem menção os capítulos dedicados à educação, museus e cultura em geral. São fotografias de teatros, bibliotecas, monumentos, somados às imagens de ruínas pré-hispânicas e edifícios religiosos – em sua maioria igrejas católicas. A natureza, outro elemento importante na construção da identidade mexicana, está presente com estampas de vulcões, lagos, serras e rios²². As representações da natureza possuem todo um vocabulário iconográfico de uma consciência territorial e de uma identidade nacional, uma tomada de consciência, tanto poética, como de sensibilidade, que se converte em meio de expressão. Essas imagens elaboram uma narrativa apresentando o México como um país civilizado, com um passado rico, mas que se encontra entre as nações ocidentais, pois é educado e católico. A publicação ainda apresenta as principais cidades, em geral no formato de panorâmicas, assim como destaca as grandes avenidas, praças, ruas comerciais e dos edifícios mais emblemáticos.

Cabe destacar no quesito industrialização as imagens de toda a cadeia de exploração do petróleo (fotografias de poços, refinarias, oficinas), mineração, produção têxtil, entre outros ramos. Se somarmos as fotos de transporte há destaque para as ferrovias (trens, estações, pontes ferroviárias), rodovias e portos, fortalecendo a propagandística do México como um país que, embora tenha passado por um conflito recente, se apresenta como uma nação em franco desenvolvimento e moderno.

Como o leitor pode ter noção, a obra é extremamente rica em termos visuais, entretanto, vou me deter em apenas um destes temas mais recorrentes: as imagens de Transportes. Nesse padrão, como já relatado, destacam-se as fotografias relacionadas às estradas

²² Sobre o tema do vulcão já explanei mais detalhadamente sobre esse tema (BARBOSA, 2012, p. 113) nessa metáfora que tanto pode simbolizar o país revolucionário afinal as palavras erupção e eclosão são constantemente utilizadas para caracterizar o começo do processo revolucionário.



Imagem 6



Imagem 7

de ferro. A ferrovia assim como a fotografia eram entendidas como um avanço da tecnologia moderna e signos do progresso. Era comum que diversos países apresentassem como símbolo de modernização a construção de ferrovias em seus territórios, e assim governos ou mesmo as empresas construtoras produzissem álbuns fotográficos ou de propaganda. Essas mesmas empresas, por seu turno, utilizam as fotografias para subsidiar relatórios enviados aos acionistas. Assim as fotografias se transformavam em um dos principais meios de promoção destes projetos.²³

Nesse conjunto iconográfico, evidenciam-se os trilhos em zig-zag, túneis, os trens com suas locomotivas, as pontes e estações ferroviárias. As pontes, chamadas de obras de arte na engenharia, ocupam um espaço privilegiado, como podemos visualizar (**Imagens 6 e 7**). São imagens austeras. Afinal, a relevância é dedicada às construções, enquanto que o elemento humano e a paisagem surgem como secundários. As pessoas em geral aparecem para dar dimensão da grandiosidade do projeto. As pontes e túneis são metáforas da grande façanha da engenharia sobre a natureza selvagem. A paisagem não é o assunto central, mas sim as ferrovias.

Ainda ressaltam-se (**Imagens 6 e 7**) as pontes que interligam e superam obstáculos, como rios ou grandes escarpas nas serras. Na **Imagem 6**, na fotografia da parte de baixo, chama a atenção o trem sobre a Ponte Metlac do Ferrocarril Mexicano. Pode-se divisar em primeiro plano toda a estrutura de ferro e o trem, e em segundo plano a floresta. Tanto passageiros como os maquinistas estão sobre a ponte e posam para o fotógrafo.

Já a **Imagem 7** cujo título é “Ponte Internacional Nuevo Ladero, Tampico”, é uma ponte sobre o rio que demarca a fronteira com os Estados Unidos. A construção das ferrovias era sinônimo da integração tanto do território nacional como internacional e também de inserção do México ao seu vizinho do norte, grande economia em franca evolução e que buscava a ligação via estradas de ferro. As ligações do México com seus portos e com os Estados Unidos foi um dos grandes objetivos do governo de Porfirio Díaz e seus assessores, chamados de científicos por serem em sua maioria defensores das ideias positivistas. Assim, ferrovias e fotografias são a representação da nação sob a égide da tecnologia moderna capitaneada por uma elite positivista. Era a imposição do progresso

capitalista ao mundo primitivo. Sem dúvida, existe um paralelo entre a façanha técnica da construção das ferrovias e a fotografia como meio moderno por excelência da representação.

Cornucópia visual mexicana

Os diversos dispositivos visuais mexicanos presentes na Exposição de 1922 representavam uma cornucópia visual em terras cariocas. Tanto o pavilhão com sua arquitetura colonial barroca, a decoração com murais mexicanos e os demais elementos visuais, incluindo o livro ora analisado, desenhavam um retrato do México pós-revolucionário. A exposição mexicana, segundo relato da imprensa e de contemporâneos, foi um sucesso de público e crítica. A participação mexicana tinha uma preocupação de apresentar o país ao mundo como uma nação que havia superado seus conflitos internos e que agora retomava o caminho do progresso e para tanto fez uso de uma narrativa visual. O que seria melhor para apresentar esse país do que a fotografia com seu *status* de veracidade para comprovar o que seus dirigentes propunham?

O fotolivro “Mexicosus recursos naturales” representa um elemento importante neste complexo universo da elaboração de uma propaganda visual do México na década de 1920. Obra editada pela Secretaria de Indústria e Comércio, com mais de quinhentas fotografias e demais imagens, possuía como objetivo fazer a propaganda de um novo regime surgido da revolução. Obra ambígua e contraditória, pois, embora quisesse se diferenciar do regime anterior, valeu-se de um acervo de fotografias, pinturas e textos produzidos por artistas e intelectuais do porfiriato para difundir seus projetos políticos e culturais. Sabemos que as imagens, assim como outros objetos, são apropriados por diferentes regimes e resignificados de acordo com os interesses do governo de plantão. Pelo que os jornais cariocas informam a cornucópia visual mexicana obteve sucesso.

Referências

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. *Arte y Poder: renacimiento artístico y revolución social*, México, 1910-1945. Zamora/México: El Colegio de Michoacán/FCE, 2005.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Dois fotógrafos alemães em terras americanas: Hugo Brehme e Theodor Presing. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). *Olhares sobre narrativas visuais*. Niterói: Editora da UFF, 2012. p. 107-122.

²³ Veja para o caso peruano o sugestivo artigo de Natalia Majluf (MAJLUF, 2013)

- CRESPO, Regina. Entusiasmo, temores, indiferença: o México na correspondência diplomática brasileira (1919-1959). In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, n. 14, p. 43-61, jan.-jun. 2013.
- DIAS, Natally Vieira. *A Revolução Mexicana nos debates político-intelectuais brasileiros: projeções, leituras e apropriações (1910-1941)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2015.
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. La modernidad imaginada/imaginaria de la fotografía en México y Brasil. In: COSTA, Helouise; FABRIS, Marcos (Orgs.). *Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia a partir da obra de Hans Gunter Flieg*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2015. p. 84-98.
- HALE, Charles A. *Emilio Rabasa y la supervivencia del liberalismo porfiriano*. El hombre, sucarrera y sus ideas 1856-1930. México: FCE, 2012.
- HARDMAN, Francisco F. Exposições universais: breve itinerário do exibicionismo burguês. In: *Trem fantasma – a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HART, John Mason. *El México revolucionario: gestación y proceso de la Revolución Mexicana*. México: Alizanza Editorial Mexicana, 1990.
- KNIGHT, Alan. *La Revolución Mexicana: del profiriato al nuevo régimen constitucional*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. El águila y la serpiente. In: FLORESCANO, Enrique (Coord.). *Mitos mexicanos*. México: Aguilar, 1995. p. 15-20.
- LOPEZ LUNA, Gerardo. Voceros del Pasado. In: *El presente pasado 2.0*. Disponível em: <<https://elpresentedelpasado.com/2012/12/04/voceros-del-pasado/>>. Acesso em: 19 jul. 2016.
- MAJLUF, Natalia. Rastros de um paisaje ausente: fotografia y cultura visual em el área andina. In: *Caiana – Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 3, 2013. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=126&vol=3>. Acesso em: 06 jun. 2017.
- MÉXICO. Secretaria de Industria Comercio y Trabajo. *MÉXICO sus recursos naturales, situación actual: homenaje al Brasil em ocasión del primero centenario de su independencia 1822-1922*. México, 1922.
- MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenario da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV/CPDOC, 1992.
- PALACIOS, Guillermo. *Intimidades, conflictos e reconciliaciones: México e Brasil 1822-1993*. São Paulo/México: Edusp/SRE, 2008.
- PARR, Martin; BADGER, Gerry. *Photobook: a history*. Nova York: Phaidon, 2010.
- PESAVENTO, Sandra J. *Exposições Universais – espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- TENORIO-TRILLO, M. *Artifugio de la nación moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- TURAZZI, Maria I. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1995.

Autor/Author:

CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA casb@assis.unesp.br

- Doutor em História pela Universidade de São Paulo. Professor de História da América e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Pesquisador da História e Fotografia Latino-americana contemporânea.
- PhD in History from the University of São Paulo. Professor of History of America and the Post-Graduate Program in History of the São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis. Researcher of contemporary Latin American History and Photography.
- Doctor en Historia por la Universidad de São Paulo. Profesor de Historia de América y del Programa de Postgrado en Historia de la Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Investigador de la Historia y Fotografía Latinoamericana contemporánea.