

ANDRÉA HELENA PUYDINGER DE FAZIO

**CULTURA, POLÍTICA E REPRESENTAÇÕES DO MÉXICO NO CINEMA NORTE-AMERICANO: *Viva Zapata!* de Elia Kazan**

ASSIS

2010

ANDRÉA HELENA PUYDINGER DE FAZIO

**CULTURA, POLÍTICA E REPRESENTAÇÕES DO MÉXICO NO CINEMA NORTE-AMERICANO: *Viva Zapata! de Elia Kazan***

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de mestre em História. Área de conhecimento: História e Sociedade.

**Orientador:** CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA

ASSIS

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

D278c De Fazio, Andréa Helena Puydinger  
Cultura, política e representações do México no cinema  
norte-americano: Viva Zapata! de Elia Kazan / Andréa Helena  
Puydinger De Fazio. Assis, 2010  
176 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis – Universidade Estadual Paulista  
Orientador: Carlos Alberto Sampaio Barbosa

1. Cinema – Estados Unidos. 2. Kazan, Elia. 3. Steinbeck,  
John, 1902-1968. 4. Estados Unidos – História. I. Título.

CDD 791.43  
973

## **AGRADECIMENTOS**

Inicialmente, agradeço ao professor Carlos Alberto Sampaio Barbosa pela orientação e dedicação. Sem suas leituras atentas e correções detalhadas, além do apoio nas decisões e posições tomadas no decorrer desta pesquisa, sua realização não teria sido possível. Ainda, agradeço à paciência e amizade demonstradas diante das dificuldades, às longas e incansáveis reuniões, indicações e pesquisas bibliográficas, que possibilitaram a evolução na abordagem das diferentes temáticas propostas neste trabalho.

Ao professor Álvaro Vázquez Mantecón, cujo curso sobre “História e Imagem” ministrado na UNESP, esclareceu questões teóricas e metodológicas em relação ao uso das imagens como fonte para a pesquisa histórica. Além disso, agradeço à leitura atenta do Relatório apresentado para o Exame Geral de Qualificação, às reuniões e conversas sobre a pesquisa durante sua estadia em Assis e à atenção e interesse dedicados à pesquisa durante seu desenvolvimento. Suas críticas e indicações foram essenciais para o resultado final deste trabalho. Ao professor Wagner Pinheiro Pereira, pelas aulas sobre história e linguagem do cinema, além da leitura crítica dos primeiros resultados da pesquisa.

Aos professores Carlos Eduardo Jordão Machado e José Luís Bendicho Beired pela presença no Exame Geral de Qualificação. À Carlos Eduardo agradeço ainda os apontamentos e indicações bibliográficas que possibilitaram novas abordagens e enriqueceram as discussões sobre cinema presentes no texto final. A todos os participantes do Projeto Temático *Cultura e Política nas Américas: Circulação de Idéias e Configuração de Identidades*, principalmente às professoras Maria Ligia Coelho Prado, Maria Helena Rolim Capelato, Mary Anne Junqueira, Gabriela Pelegrino Soares, Tânia da Costa Garcia, pelas críticas e indicações provenientes de apresentação sobre esta pesquisa. Aos funcionários da Cinemateca Brasileira, principalmente Adilson e Viviane, pela atenção e ajuda na busca de bibliografia em meio a seu enorme acervo. À Adilson devo ainda a indicação de livros sobre cinema e teatro norte-americanos, além do roteiro de *Viva Zapata!*, imprescindível para a análise de nossa fonte.

Aos meus pais, José Carlos e Neusa, pelo esforço incansável em tornar os estudos uma prioridade na vida dos filhos, e pelo apoio incondicional às necessidades decorrentes desta pesquisa. Aos meus irmãos, Juliana, Márcia e Eduardo, pelo companheirismo e ajuda diante das mais diversas necessidades. À Raphael Lima, que esteve presente desde a idealização

desta pesquisa até seu término, com quem pude compartilhar os melhores e piores momentos, e esteve sempre disposto a me amparar em todos eles.

À amiga Priscila, por me acolher sempre com muito carinho em sua casa (ao Igor, que tantas vezes abriu mão do seu quarto), além do constante empréstimo de livros e parceria nas diversas viagens e apresentações em eventos. À Rafael, pela indicação de filmes, livros, e pelos socorros prestados ao meu computador. À André, agradeço pelas conversas tranquilizadoras e a presença nos momentos decisivos da pesquisa. À Alexandre, pela amizade iniciada casualmente na prova de vestibular, e cultivada ao longo desses anos.

Agradeço à FAPESP, cujo financiamento possibilitou dedicação exclusiva à pesquisa. Finalmente, a todos os que tornaram possível a realização deste trabalho e não estão aqui citados, deixo meus sinceros agradecimentos.

DE FAZIO, Andréa Helena Puydinger. **Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano: *Viva Zapata!* de Elia Kazan.** 2010. 176 f. Dissertação (em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis – SP

### ***RESUMO***

Temos no filme *Viva Zapata!* (1952) o eixo central desta pesquisa, através da qual buscamos iluminar as relações entre cinema, cultura e política norte-americana dos anos cinqüenta, além de questionar como este cinema forma uma visão sobre o *outro* – nesse caso, os mexicanos. Produzido e lançado nos Estados Unidos em meio ao macartismo – oposição e perseguição aos comunistas, decorrente da Guerra Fria – é dirigido pelo cineasta Elia Kazan e tem como roteirista John Steinbeck, importante romancista norte-americano. Suas temáticas dialogam com a cultura e a política da época, os quais buscamos resgatar através deste estudo. Ainda, sendo um filme norte-americano sobre o México, nos possibilita questionar como este país e seu povo são representados – e ir além, analisando como se formam as visões dos *outros* no imaginário norte-americano, visão esta que se reflete através de manifestações culturais, como o cinema.

**Palavras-chave:** Elia Kazan, John Steinbeck, *Viva Zapata!*, cinema norte-americano, história dos Estados Unidos, representação.

## ***ABSTRACT***

The film *Viva Zapata!* (1952) is the central axis of the present study, through which we tried to highlight the relationships among North American cinema, culture and politics in the 1950s, as well as to question how this cinema forms the view about *the other* – in this case, the Mexicans. Produced and launched in the United States during McCarthyism – opposition and persecution to communists due to Cold War –, that film was directed by the filmmaker Elia Kazan and had as writer John Steinbeck, an important North American novelist. Its themes dialogue with the culture and the politics of that period, which we tried to rescue through this study. In addition, it is a North-American film about Mexico, which allows us to question how this country and its people are represented – as well as to analyze how the view about *the others* is formed in the North American imagination, since this view is reflected through cultural manifestations such as cinema.

**Keywords:** Elia Kazan, John Steinbeck, *Viva Zapata!*, North American cinema, United States History, representation.

*O cinema é infinito – não se mede.  
Não tem passado nem futuro. Cada  
Imagem só existe interligada  
À que a antecedeu e à que a sucede.*

*O cinema é a presciente antevisão  
Na sucessão de imagens. O cinema  
É o que não se vê, é o que não é  
Mas resulta: a indizível dimensão*

Vinícius de Moraes

## **SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>CAPÍTULO I: VIVA ZAPATA!: ANÁLISE FÍLMICA</b> .....	20
1.1) Produzindo <i>Viva Zapata</i> .....	21
1.2) Cultura e Política norte-americana nas décadas de 1940 e 1950.....	71
<b>CAPÍTULO II: VIVA ZAPATA!: UMA OBRA DE ARTE COM DIVERSAS FACES</b> ..	83
2.1) A autenticidade, atualidade e ambigüidade de Elia Kazan.....	84
2.2) Teoria da falange e outros <i>chicanos</i> de John Steinbeck.....	105
2.3) Darryl Zanuck, Marlon Brando e Anthony Quinn.....	122
<b>CAPÍTULO III: REPRESENTAÇÕES ÉTNICAS E CULTURAIS NO CINEMA E NO IMAGINÁRIO NORTE-AMERICANO</b> .....	133
3.1) Construindo o <i>outro</i> .....	134
3.2) Os <i>chicanos</i> de Hollywood: representações do México no cinema norte – americano.....	148
<b>CONCLUSÃO</b> .....	161
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	167

## *INTRODUÇÃO*

Esta pesquisa se insere nos esforços de uma nova história cultural, preocupada em valorizar manifestações sociais, tais como imagens, músicas e testemunhos orais, na realização da pesquisa histórica. Temos no filme *Viva Zapata!* (EUA, 1952) o eixo central de nossa análise, através do qual buscamos iluminar as relações entre história, cinema, cultura e política norte-americanas de sua época. Dirigido por Elia Kazan, que iniciou sua carreira no teatro e cuja formação está baseada nos métodos de atuação e temáticas realistas propostas pelo russo Constantin Stanislavsky, teve seu roteiro escrito por John Steinbeck, importante romancista norte-americano, que transferiu para nossa fonte seu conhecimento sobre o México e mexicanos – outras obras de Steinbeck apresentam esta temática –, assim como seu interesse sobre o comportamento do homem enquanto indivíduo e grupo. Produzido por Darryl Zanuck, produtor da Twentieth Century Fox, conta com Marlon Brando e Anthony Quinn nos papéis principais – Emiliano Zapata e seu irmão Eufemio. Também buscamos em *Viva Zapata!* as formas de representação do México, e para tal nos questionamos como os Estados Unidos mostram seus vizinhos do sul no cinema, e como se formam os conceitos e pré-conceitos sobre os mexicanos no imaginário norte-americano.

O interesse dos historiadores em abordar não somente eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais, mas também a história das mentalidades, da vida cotidiana, dos costumes, leva a um distanciamento dos documentos oficiais e à aproximação das imagens, textos literários e testemunhos orais – fontes sobre as quais Peter Burke procura “advertir usuários em potencial a respeito de possíveis perigos”.<sup>1</sup> Muitas vezes utilizadas como ilustração das fontes escritas, ainda predominantes nos estudos históricos, ou para confirmação de determinado contexto, as imagens desafiam os historiadores, que apenas começam a ter o olhar educado para ler e interpretar esse tipo de fonte. A partir do movimento renovador da historiografia, denominado Nova História, foi ampliado o conteúdo do termo documento – “há que tomar a palavra documento no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou qualquer outra maneira”<sup>2</sup> – e a imagem adquiriu o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, visões de mundo, valores, identidades e ideologias de uma sociedade ou momento histórico. Isso significa que o filme – fonte imagética com a qual trabalhamos na presente pesquisa –, pode tornar-se um

---

<sup>1</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004. p. 11.

<sup>2</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990. p. 540.

documento para a pesquisa histórica na medida em que articula o contexto histórico e social a um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica.<sup>3</sup>

O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas.<sup>4</sup>

A imagem cinematográfica apresenta, entretanto, uma própria linguagem, que apesar de complexa pode ser dividida essencialmente em dois grupos: a plástica da imagem e os recursos de montagem. No primeiro grupo, estão inseridos o estilo do cenário, iluminação, maquiagem e interpretação, os quais são captados pelas escolhas de enquadramento. A montagem – organização das imagens no tempo – é o que leva o espectador a adotar o ponto de vista que o diretor propõe, já que as imagens são organizadas de acordo com sua lógica ou interesses dramáticos.<sup>5</sup> O recurso da montagem torna a imagem cinematográfica mais verossímil ao espectador do que a fotografia – que já apresenta uma ilusão de autenticidade. Segundo Ismail Xavier, “a sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos.”<sup>6</sup> Assim, a associação das imagens cria significados que não existem em cada uma de forma isolada, por isso sua leitura se mostra complexa: resulta de um processo onde estão presentes o olhar que produz a imagem – olhar atento às circunstâncias de recepção desta imagem, e aos códigos em jogo durante sua criação –, e o olhar de quem recebe o produto da criação: “este não é inerte, pois, armado, participa do jogo”.<sup>7</sup> A simulação da imagem pelo olhar do produtor não se mostra, portanto, na própria imagem, mas sim em sua relação com o espectador.

Assim, resultado de operações que o tornam detentor de uma linguagem própria – linguagem que surgiu a partir da relação invisível entre uma cena e outra, a edição, que criou

---

<sup>3</sup> KORNIS, Mônica Almeida. “História e Cinema: Um debate metodológico.” *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, P. 237-250, 1992.

<sup>4</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004. p. 17.

<sup>5</sup> BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 67.

<sup>6</sup> XAVIER, Ismail. “Cinema: Revelação e engano.” In Novaes, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. p. 368.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*. p. 369.

um vocabulário e gramática particular do cinema <sup>8</sup> – detentor de intenções que são reveladas a partir da escolha do conteúdo e da forma como ele deve ser mostrado, o cinema entrou para o rol de fontes valorizadas pelo historiador. Um dos pioneiros no uso da imagem cinematográfica como fonte para a pesquisa histórica foi o francês Marc Ferro, que baseia seus métodos de análise fílmica na intersecção dos aspectos “externos” – contexto político e social de produção, realizadores, recepção, entre outros – e “internos” – as imagens propriamente ditas. Sua abordagem muitas vezes representa os primeiros passos para os interessados em trabalhar com as relações entre cinema e história, no entanto sua abordagem apresenta diversas lacunas, apontadas por historiadores como Eduardo Morettin:

Afirmar a possibilidade de recuperar o *não-visível* através do *visível* é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Esse raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisar o filme, separam a obra de um enredo, um “conteúdo” que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. <sup>9</sup>

Ao dividir a obra de arte em dois significados independentes – externo e interno – Ferro despreza o caráter polissêmico das imagens. Morettin ainda aponta falta de profundidade na sua análise – em seus textos aborda diferentes cinemas (norte-americano, soviético, francês, inglês e alemão), o que impede a formação de uma metodologia de análise mais sistematizada.

A obra de Marc Ferro, no momento inicial da pesquisa, nos possibilitou o entendimento de que a imagem é estruturada por diversos elementos: além daqueles que constituem seu processo de formação, como movimentos de câmera, variações de plano, efeitos, etc., percebemos que a imagem não pode ser isolada de seu contexto – conhecer seus realizadores e o momento em que se deu a produção é essencial para entender determinados aspectos da obra. Ainda, Ferro esclarece que a seleção e união de todos os elementos do filme resultam de escolhas, que remetem a uma intenção dos realizadores.

No entanto, para que fosse possível analisar nossa fonte, o filme *Viva Zapata!*, de forma abrangente, entendendo como ele representa uma expressão artística de sua época, mas

---

<sup>8</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

<sup>9</sup> MORETTIN, Eduardo. “O cinema como Fonte Histórica na obra de Marc Ferro.” In Capelato, Maria Helena; Morettin, Eduardo; Napolitano, Marcos; Saliba, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 42.

sem desconsiderar o caráter polissêmico das imagens, buscamos as abordagens propostas por Erwin Panofsky, as quais apresentaremos a seguir.

O termo *iconografia*, o estudo das representações de um determinado objeto imagético, e, por extensão, o estudo dos objetos e temas da arte representativa (pintura e escultura, depois fotografia), é pouco utilizada no caso do cinema, mas pode ser considerado um elemento importante para o pesquisador em sua análise.<sup>10</sup> A iconografia surgiu com a Escola de Warburg, cujo nome tem origem no pesquisador alemão Aby Warburg, formador do chamado “Círculo de Warburg”, que congregou pesquisadores como Fritz Saxl, Rudolf Wittkower, Ernest Wind, Frances Yates, Ernest Cassirer e Erwin Panofsky, divulgador e organizador dos métodos do grupo.<sup>11</sup>

Panofsky distingue três níveis significativos na análise das imagens: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. Para que se possa fazer uma descrição *pré-iconográfica* da obra, devemos identificar o *tema primário* ou *natural*, que são as formas puras, objetos familiares, plantas, animais, suas reações e expressões, poses, gestos, uma análise descritiva da obra.

Posteriormente, para a análise *iconográfica*, deve ser identificado o *tema secundário* ou *convencional*, fazendo ligações entre as combinações de assuntos e conceitos percebidos na análise pré-iconográfica. Seria “a percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura feminina com um pêssego na mão é a personificação da veracidade, que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a *Ultima Ceia* (...)”<sup>12</sup> Assim, ligamos os motivos artísticos com assuntos e conceitos, e para tal ação devemos ter o conhecimento do momento de produção da obra, o domínio de imagens, histórias, alegorias. Ao descrever o ato de tirar o chapéu, uma tentativa de ilustrar seu método com uma ação cotidiana, Panofsky identifica esse segundo passo de análise na medida em que afirma ser essa forma de saudação peculiar ao mundo ocidental, resquício do cavalheirismo medieval, e não se poderia esperar de um “bosquímano australiano ou um grego” compreendessem esse ato. Ou seja, para que a análise iconográfica possa ser feita, é necessário estar familiarizado com objetos e fatos, costumes e tradições, histórias e alegorias. Assim podemos relacionar o fato em si ao que ele representa.

---

<sup>10</sup> AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003. p. 156.

<sup>11</sup> BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. “História, historiadores e imagem: algumas notas introdutórias”. In Sebrian, Raphael Nunes Nicoletti et al (org.). *Leituras do Passado*. Campinas: Pontes, 2009. p. 102.

<sup>12</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 50.

Por fim, é no nível de análise iconológica que as imagens oferecem evidências para os historiadores da arte e historiadores culturais. A princípio, o termo iconologia designava a arte de representar as figuras alegóricas com seus atributos corretos, e após sua reapropriação pela Escola de Warburg “ele passa a significar o conhecimento desses repertórios de atributos; depois, por extensão, designa o método analítico e histórico de identificação dos temas das obras e sua compreensão.”<sup>13</sup> O essencial da teoria iconológica seria analisar a obra como significativa de um momento cultural à qual pertence, e esclarecê-la por meio das produções intelectuais e artísticas que lhes são contemporâneas.

O *significado intrínseco* ou *conteúdo* da obra “é apresentado pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.”<sup>14</sup> O autor diferencia a iconografia da iconologia utilizando o quadro *Ultima Ceia* de Leonardo da Vinci. A iconografia seria tentar explicar tal obra como um grupo de treze homens em volta a uma mesa de jantar, interpretando as características que a compõem. Porém, a partir do momento em que tentamos compreender a obra “como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular”, estamos assim tratando a obra de arte com mais profundidade e detentora de significados, expressos a partir das características detectadas. Essa segunda análise é a análise iconológica.

Panofsky mostra que, etimologicamente, os conceitos de iconografia e iconologia já se diferem entre si. Do grego, *grafia* nos remete a um método descritivo, sendo então a iconografia uma forma limitada que nos leva à descrição e classificação das imagens. O sufixo *logia* remete, por sua vez, a pensamento, interpretação. Assim, sempre que integrada em qualquer outro método de análise histórico, psicológico, crítico, a iconografia será transformada em iconologia.

Os métodos desenvolvidos por Panofsky certamente levam a discussões e são alvos críticas. Um dos problemas, apontado pelo próprio Panofsky, seria a dificuldade de exatidão no caso da descrição pré-iconográfica, já que podemos nos deparar com representações de objetos, animais, pessoas, que estão fora do nosso alcance de conhecimento, problema relativamente simples que exige um esforço para buscar tal informação. Entretanto, ainda

---

<sup>13</sup> AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003. p. 156.

<sup>14</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 52.

assim a experiência e conhecimento são essenciais, mas não garantem uma descrição pré-iconográfica correta e completa. No caso da análise iconográfica, devemos adquirir o máximo possível de conhecimento sobre os temas trabalhados, pois quando saímos de nosso campo de saber, todos somos “bosquímanos australianos”. É essencial que haja grande familiaridade com os objetos e fatos, mas novamente o autor aponta que, embora seja indispensável, tal familiaridade não garante a exatidão da análise. Explica:

(...) é tão impossível, para nós, fornecer uma análise iconográfica correta aplicando, indiscriminadamente, nosso conhecimento literário aos motivos, quanto fornecer uma descrição pré-iconográfica certa aplicando, indiscriminadamente, nossa experiência prática às formas.<sup>15</sup>

Ainda, a divisão da análise em camadas e níveis pode levar a uma hierarquização destes, além de fragmentar a imagem – retornaríamos à lacuna presente na obra de Ferro, uma divisão da análise que não considera a obra como um todo. Panofsky, no entanto, esclarece que as categorias podem parecer três esferas independentes de significado ou três operações de pesquisa desligados entre si, mas são, contudo, um único processo “orgânico e indivisível” que busca uma análise da obra de arte completa.

Carlos Alberto Sampaio Barbosa mostra também que os níveis propostos por Panofsky são tidos como demasiado intuitivos e especulativos, criticados por recorrerem somente à análise das imagens enquanto pregam o uso de vasta documentação, e por serem indiferentes ao contexto social – “O objetivo era descobrir o significado da imagem sem ao menos perguntar, significado para quem?”. Entretanto, tal método foi importante para desenvolver bases que seriam usadas por outros historiadores e pesquisadores, como Carlo Ginzburg com seu método indiciário e Peter Burke.<sup>16</sup>

A partir das considerações de Panofsky, além de buscar respostas aos nossos questionamentos nas imagens fílmicas, nos cercamos de referências que nos possibilitaram entender sua época – conjuntura política e cultural. Não seria prudente, entretanto, adotar uma idéia de homogeneidade cultural da época estudada – Peter Burke adverte que a iconologia assume que as imagens expressam este “espírito de uma época”. Assim, para este trabalho, torna-se importante o conhecimento de sua época na medida em que, a partir dele, podemos

---

<sup>15</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 59.

<sup>16</sup> BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. “História, historiadores e imagem: algumas notas introdutórias”. In Sebrian, Raphael Nunes Nicoletti et al (org.). *Leituras do Passado*. Campinas: Pontes, 2009. p. 104.

perceber como seus produtores se relacionam e se posicionam perante aos acontecimentos dela decorrentes. Como Elia Kazan e John Steinbeck se inserem nos acontecimentos políticos do macartismo, como sua obra está relacionada com as preocupações sociais e culturais de sua época, de que forma eles se inserem – ou se distanciam – dos paradigmas presentes no cinema e literatura norte-americanos dos anos de 1950: são questões que necessitam de um entendimento geral do contexto social e político para serem respondidas.

Os anos cinquenta nos Estados Unidos estão diretamente marcados pelas tensões da Guerra Fria. A preocupação de que a União Soviética planejava uma expansão e se apresentava, assim, como uma ameaça à democracia e liberdade ocidentais, fez com que nos Estados Unidos se desenvolvesse a HUAC, *House Un-American Activities Committee*, ou Comitê para Investigação de Atividades Anti-americanas do Senado. Este órgão iniciou uma profunda investigação interna, procurando “comunistas infiltrados” tanto nos cargos do governo, quanto nos meios de comunicação e entretenimento. O cinema foi um dos principais alvos, já que se acreditava existir a produção de filmes que disseminavam a ideologia comunista, em detrimento dos valores norte-americanos.

Tendo seus nomes na lista negra do macartismo – como ficou conhecido este período, devido às atitudes radicais do senador Joseph McCarthy –, alguns artistas de Hollywood trabalhavam usando falsas assinaturas. Outros se recusavam a submeter-se aos questionamentos do Comitê, e eram punidos por isso (o grupo que ficou conhecido como Dez de Hollywood, cujos membros se negaram a prestar depoimento perante à HUAC, acabaram presos por desacato e pagaram multa). Alguns optaram por negar a filiação ao Partido Comunista e simpatia a movimentos liberais ou de esquerda, ou assumir tal filiação e nomear outros membros – este foi o caso do cineasta Elia Kazan. Integrante do Partido Comunista por dois anos, na década de 1930, Kazan não só nomeou outros integrantes do Partido perante ao Comitê, como também inseriu cada um de seus trabalhos realizados até então num esforço de exaltar as virtudes democráticas e liberais norte-americanas. Escreveu um artigo ao jornal *New York Times*, afirmando que a população deveria saber que o Partido Comunista vinha se infiltrando em diversos órgãos culturais e políticos – fato que teria descoberto durante sua permanência no Partido, fator determinante para que deixasse o mesmo – e que será utilizado como justificativa para sua delação nos diversos relatos com os quais trabalhamos nesta pesquisa (entrevistas, sua autobiografia).

John Steinbeck fora diversas vezes taxado de comunista, apoiou amigos que se recusaram a prestar depoimento, mas também mostrou ser solidário à Elia Kazan. “Ele me disse que iria fazer isso há um bom tempo. Mandou-nos uma cópia de seu artigo [Steinbeck se refere ao artigo publicado no NY Times, ver Anexo II], que eu achei bom. Deve ser uma decisão muito difícil de tomar. Ele é um homem bom e honesto.”<sup>17</sup> O ator Anthony Quinn não se mostra tão compreensivo, e sobre a parceria com Kazan em *Viva Zapata!* lembra que a covardia de sua delação, de forma tão deliberada, o tornou “vermelho e amarelo” ao mesmo tempo. Quinn também fora incluído na lista negra do macartismo, por suas relações com outros atores e funcionários comunistas ou liberais de Hollywood. Marlon Brando – também parte da lista – após anos de parceria com Kazan no teatro e no cinema, realizou seu último trabalho com o diretor em 1954, em *On the waterfront* (*Sindicado de ladrões*).

Sobre *Viva Zapata!*, Kazan afirma – em seu depoimento – ser um filme anticomunista, que mostra as virtudes da América em contraposição ao egoísmo e ambição do comunismo soviético. Lançado após a delação, já vinha sendo produzido anteriormente – e, como veremos, fazia parte dos planos de Kazan e Steinbeck há décadas. Foi, no entanto, marcado pelo contexto político de seu lançamento, e pela delação de Kazan. Durante a pesquisa percebemos, no entanto, que Kazan se mostra bastante ambíguo em relação ao seu ato – por vezes atribui paralelos de seu posicionamento político com seus trabalhos posteriores à delação, outras vezes ele simplesmente afirma que havia mais preocupações por trás dos filmes do que sua vida pessoal. Retomaremos a discussão no segundo capítulo desta pesquisa.

John Steinbeck também é uma peça-chave para o entendimento do filme *Viva Zapata!*. Considerado o último de uma geração de escritores que inclui F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e William Faulkner<sup>18</sup>, possui vasta obra formada por romances, alguns adaptados para o cinema; contos; ensaios; artigos jornalísticos; poemas (os quais nunca publicou) e relatos de guerra. Seu nome é diretamente relacionado ao romance *The grapes of wrath* (As vinhas da ira), publicado em 1939 e adaptado para o cinema em 1940, sob direção de John Ford e produção de Darryl Zanuck. No entanto, seu interesse pelo México é revelado desde o início da carreira, assim como o interesse em analisar o homem enquanto grupo – com seus códigos e regras –, e enquanto indivíduo. Estas temáticas podem ser encontradas em diversos filmes que foram baseados em roteiros ou romances de Steinbeck, tais como: *Of mice*

---

<sup>17</sup> Carta escrita por John Steinbeck à Pascal Covici, de Madrid, dia 18 de abril de 1952. In: STEINBECK, Elaine; WALLSTEN, Robert. *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975. p. 443.

<sup>18</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 11.

*and men* (Ratos e Homens), publicado em 1937, que além de ser adaptado para o cinema foi levado ao teatro; *The forgotten village* (A aldeia esquecida), escrito a partir de uma história real, vivenciada por Steinbeck num povoado mexicano, e adaptado para o cinema pelo mesmo, em 1941; *Tortilla Flat* (Boêmios errantes), romance publicado em 1937, adaptado para o cinema em 1942; *The Pearl* (A pérola), romance publicado em 1947, teve roteiro adaptado pelo mesmo, com a ajuda de Emilio Fernandez e Jack Wagner, foi dirigido por Emilio Fernandez e fotografado por Gabriel Figueroa em 1948. Com Elia Kazan realizou duas parcerias: após *Viva Zapata!* veio *East of Eden* (Vidas amargas), romance de 1952, adaptado para o cinema em 1955. Em 1958, Kazan e Steinbeck estudaram a realização de uma terceira parceria: um romance que se chamaria *Don Keehan*, uma versão moderna de Dom Quixote, que se transformaria em filme. No entanto não levam a cabo tal projeto. Steinbeck justifica: “Não é um livro ruim. Só não é bom o suficiente.”<sup>19</sup>

Através das considerações propostas pelo método iconológico, buscando maior conhecimento sobre as partes envolvidas na produção do de *Viva Zapata!*, percebemos que esta é uma obra de arte coletiva, na qual tanto o diretor Elia Kazan, o roteirista John Steinbeck, o produtor Darryl Zanuck, assim como os atores principais Marlon Brando e Anthony Quinn, tem participação direta, dotando a obra de diversas características e significados. Este caminho, percorrido durante a pesquisa, se mostrou essencial para que nossa análise se distanciasse daquela que, considerando o contexto político e as relações de Elia Kazan com o mesmo, atribuem à *Viva Zapata!* somente posicionamentos e justificativas do diretor. Uma vez que o filme se mostra resultado de um empreendimento coletivo, “no qual o ator e a equipe de filmagem desempenham seus papéis junto ao diretor, sem falar no autor do roteiro, ou no livro em que o filme se baseia tantas vezes”<sup>20</sup>, nos distanciamos de análises como de Sheila Schvarzman. A historiadora atribui à obra de Elia Kazan, posterior ao início dos anos de 1950, uma justificativa à sua atitude de nomear antigos companheiros do Partido Comunista, e à sua obra diretamente anterior ao seu depoimento como uma prévia do que estava prestes a fazer.

Além de iluminar as relações entre história, cinema, cultura e política norte-americana dos anos cinqüenta, questionamos como se dão as representações do México no filme *Viva Zapata!*. Os vizinhos do sul se mostram tema recorrente no cinema norte-americano desde

---

<sup>19</sup> Carta escrita por John Steinbeck à Pat Covici em 26 de dezembro de 1958. In: STEINBECK, Elaine. *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975. p. 609.

<sup>20</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004. p. 200.

seus primórdios – nos filmes de *western* os mexicanos apareciam como selvagens similares aos indígenas: uma ameaça da fronteira. O tema da representação, segundo coloca Ismail Xavier, compara-se a um jogo, que pode ser definido a partir de uma equação: dentro de certa moldura, A encarna B para o olhar de C (que está fora dela).

Apresentada desse modo, a equação é simples mas, em sua acepção mais ampla, ela dá o tom no contexto contemporâneo, pois os dispositivos que articulam o olhar e a cena (...) envolvem outras formas de relação com o mundo fora de tais molduras, como as interações e os jogos de poder de grande incidência em nossa vida.<sup>21</sup>

Assim, devemos estar atentos ao que está implicado na estrutura dos filmes, um laboratório que, para Xavier, ilumina alguns aspectos essenciais sobre as questões da imagem. Dessa forma, buscando entender o que está presente no filme *Viva Zapata!*, de Elia Kazan, quais temáticas trata e através de que abordagens, como dialoga com seu contexto cultural e político e com seus realizadores, e de que forma representa o *outro*, o mexicano, dividimos nossa pesquisa em três capítulos. Iniciamos o primeiro capítulo com a análise de nossa fonte, cruzando as imagens com o roteiro escrito por John Steinbeck, e ainda destacando algumas seqüências e diálogos, sua realização e conteúdo. Na segunda parte deste capítulo, situamos a fonte em seu contexto político e cultural.

O segundo capítulo é dedicado ao diretor Elia Kazan, ao roteirista John Steinbeck, ao produtor Darryl Zanuck, além dos atores Marlon Brando e Anthony Quinn. Procuramos abordar aspectos de sua obra que dialogam com o filme *Viva Zapata!*, percebendo como cada um deles se relaciona e contribui para a produção de nossa fonte. Trabalhamos, neste capítulo, com biografias e auto-biografias, além de críticos literários (no caso de John Steinbeck) e de cinema (sobre Elia Kazan). Interessante observar as construções presentes nesse tipo de referência: como os artistas buscam formar uma imagem linear de si mesmos – imagem que algumas vezes se choca com o que é visto pelos críticos em sua obra. Buscamos, assim, ao abordar parte da vida e obra de Kazan e Steinbeck, mostrar essas duas vertentes: o que deveria ser (a visão dos artistas) e o que é visto pelos que recebem a obra.

Já no terceiro capítulo, buscamos compreender como a imagem do México e dos mexicanos é formada no imaginário norte-americano – se refletindo, assim, nas produções

---

<sup>21</sup> XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 9.

culturais como o cinema. Veremos, a partir dos estudos de Emilio Garcia Riera e Carlos Cortés – que analisam as representações do México em Hollywood desde o início do cinema – como a imagem do mexicano se transformou ao longo das décadas, variando conforme a conjuntura política e social, e varia conforme diversos conceitos que vem sendo estabelecidos no imaginário da sociedade norte-americana.

*CAPÍTULO I: VIVA ZAPATA!: ANÁLISE FÍLMICA*

## 1.1) Produzindo *Viva Zapata!*

*“Não somos peixes que vivem do mar. Não somos pássaros que vivem no ar. Somos homens que vivem da terra.”*<sup>22</sup>

O filme *Viva Zapata!* (*Viva Zapata!*, 1952), narra a trajetória do revolucionário Emiliano Zapata durante a Revolução Mexicana. Mais do que uma produção histórica, traz à tona muito daqueles que o criaram e da sociedade que o produziu, dialoga com questões políticas e culturais da época. Foi o primeiro filme de Elia Kazan lançado após a delação perante à HUAC, e tornou-se marcado por esse fato, o que direciona suas análises à questões de cunho político. Neste capítulo faremos a análise de nossa fonte e da conjuntura cultural e política em que ela se insere. No primeiro tópico, apresentaremos nossa fonte desde o momento de sua idealização – veremos que Kazan e Steinbeck compartilhavam interesses por Zapata e pelo México desde os anos 1930 –, seu desenvolvimento – produção, escolha dos atores, da locação, trilha sonora –, e o resultado final, ou seja, a obra propriamente dita – através da análise detalhada das imagens e do roteiro escrito por John Steinbeck. A leitura do roteiro nos permite ter uma visão ampla da obra, visualizar como Kazan se utilizou dos direcionamentos de Steinbeck, quais cortes e alterações foram feitas, com que intenção, e quais são os resultados. Traçamos, assim, paralelos entre as imagens e o roteiro através de notas, descrevendo cenas e seqüências cortadas ou adicionadas, e adicionando outras observações que consideramos relevantes para nossa análise. A partir da decupagem das imagens, faremos a descrição e daremos destaque a algumas seqüências e diálogos, relacionando-os com sua realização e conteúdo.

Segundo o diretor Elia Kazan, desde 1935 tinha a idéia de fazer um filme sobre Zapata, interesse despertado em uma viagem ao México. O considerava uma figura fascinante pela sua atitude de abrir mão do poder quando o possuía. Quinze anos depois ofereceu o projeto a Steinbeck, que aceitou prontamente, e dividia o interesse pelo revolucionário e pelo México. Foi assim que John viajou ao México e começou a realizar as pesquisas e investigações. Morou em Cuernavaca, a uns 48 quilômetros da capital zapatista.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Frase de abertura do documentário *Los ultimos Zapatistas: heroes olvidados*, do cineasta mexicano Francesco Taboada Tabone, realizado com o apoio da Universidad Autónoma del Estado de Morelos; Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Morelos e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey – Campus de Cuernavaca, no ano de 2000.

<sup>23</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: mis películas. Conversaciones con Jeff Young*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 125.

Steinbeck se mostra interessado pelo México e mexicanos desde a década de 1930, anos antes da participação em *Viva Zapata!*, a partir da leitura de uma obra do jornalista H. H. Dunn, *The Crimson Jester, Zapata of México*, publicado em 1934, uma narrativa que reproduz os tablóides anti-zapatistas, como o *Imparcial*, que se referia a Zapata como o “Atila moderno” e a seus seguidores como “bandidos anarquistas.”<sup>24</sup> Posteriormente, em viagens ao México, procurava entender quem realmente tinha sido Emiliano Zapata. Fluente em espanhol, viajava para os vilarejos onde Zapata viveu e lutou, entrevistava veteranos e sobreviventes da Revolução. Na década de 1940, Steinbeck viaja ao México para escrever seu primeiro roteiro cinematográfico, um documentário que seria realizado em parceria com o diretor Herbert Kline, sobre atentados fascistas contra o governo de Lázaro Cárdenas. Assim, conheceu vilarejos habitados por seguidores de Zapata, que ainda acreditavam em sua sobrevivência. Essa experiência despertou em Steinbeck o interesse pela vida do revolucionário.

Em junho de 1945, período que Steinbeck passou no México trabalhando no roteiro cinematográfico de *A Pérola*, foi procurado por uma empresa chamada Pan-American Films, que lhe propôs a idéia de escrever um roteiro baseado na vida do revolucionário mexicano Emiliano Zapata. Em carta à amiga Annie Laurie Williams, afirma:

Há algo que quero discutir com você. Outro dia, recebi uma proposta do pessoal da “Pan-American Films” para fazer um filme sobre a vida de Emiliano Zapata. No momento, não há outra estória que eu prefira fazer. Mas existem alguns empecilhos. Como você sabe, tenho trabalho pela frente por um longo tempo. Eu até mesmo não poderia dar início antes de um ano a partir deste outono. A dificuldade para fazê-lo sem interrupções seria muito grande. Homens que ajudaram a enganar e assassinar Zapata ainda vivem e estão no poder. Eu somente faria se fosse sem interrupções. Pediria garantia do governo para poder fazê-lo historicamente. Terá de ser um acordo inflexível, pois Zapata pode ser um dos melhores filmes de todos os tempos, já que por uma torção ou uma concessão, ele poderia ser uma traição total das coisas pelas quais Zapata viveu e morreu. (...) <sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> MORSBERGER, Robert E. “Emiliano Zapata: the man, the myth, and the mexican revolution”. In: Morsberger, R.E. (org.) *John Steinbeck: Zapata*. New York: Penguin Books, 1993. Esta rara obra contém a narrativa original escrita por John Steinbeck, intitulada *Zapata, the little Tiger*, sobre a Revolução Mexicana e a vida de Emiliano Zapata, resultado de pesquisas realizadas no México. Ainda contém o roteiro adaptado para o filme, também escrito por Steinbeck. O roteiro final de *Viva Zapata!* foi publicado em 1975 pela Viking Compass, mas logo saiu de edição. A narrativa original foi considerada perdida por muito tempo, e depois de ser encontrado nos arquivos da UCLA foi publicada em 1991 pela Yolla Bolly Press, em edição limitada. Pela primeira vez, as duas versões foram publicadas juntas, no volume citado, que ainda contém introdução e crítica escrita por Robert Morsberger.

<sup>25</sup> Carta escrita por John Steinbeck à Annie Laurie Williams, no dia 26 de junho de 1945. In: STEINBECK, Elaine. *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975. p. 282.

A idéia de trabalhar com Zapata era muito atraente, por isso logo começou a desenvolver um esboço da história e pesquisar sobre a vida do revolucionário nos arquivos e bibliotecas. Steinbeck insistia em que, se ia continuar trabalhando nesse projeto, a Pan-American Films tinha que conseguir um acordo inviolável de cooperação do governo mexicano. Temia que, em vista das atitudes revolucionárias de Zapata, as autoridades criassem eternos obstáculos. Não queria correr o risco de solapar as coisas pelas quais Zapata viveu e morreu.<sup>26</sup> Este projeto acabou não sendo realizado, e durante alguns anos Steinbeck o deixou na gaveta e foi absorvido por trabalhos como *The Wayward Bus (O destino viaja de ônibus)*, *A Russian Journal (Um diário russo)*, e o começo do que seria um de seus grandes romances, *East of Eden (Vidas amargas ou A leste do Éden)*. Em 1948 retomou o projeto de escrever um roteiro sobre Zapata, dessa vez instigado por Elia Kazan. Partiu rumo ao México, onde passou o verão de 1948, pesquisando e tomando notas sobre a vida e a época de Emiliano Zapata. De volta aos Estados Unidos, escreveu uma carta ao amigo Bo Beskow:

Vou escrever um filme enquanto estou de pé. É sobre um dos maiores homens que já viveu. Seu nome era Emiliano Zapata. Vai ser um trabalho insuportavelmente duro e isso será muito bom. Eu tenho que fazê-lo. Gwyn [segunda esposa de Steinbeck] está levando as crianças para a Califórnia esta noite para ficarem com sua mãe por alguns meses. Eu ficarei aqui e trabalharei. Seria bom ter ido para descansar, mas acho que não teria agüentado. Descansarei após um tempo ou talvez nunca. Isso não importa muito. Um pouco de força deve ser extravasada de um tiro ou outro e então ele estará pronto. Este trabalho sobre Zapata vale a pena ser feito. Eu posso ficar muito bem. Mande *A Pérola* para você recentemente. Espero que chegue. (...) <sup>27</sup>  
Grifos da autora.

Em novembro do mesmo ano, Steinbeck partiu novamente para o México, a fim de trabalhar no roteiro de Zapata, parando rapidamente em Los Angeles para conversar com Elia Kazan. Decidem ir juntos, tomando o avião para a Cidade do México, onde passaram alguns dias, antes de seguir para Cuernavaca. Já reunira material suficiente sobre Zapata para começar a escrever, e esperava ter o roteiro em dezembro. Iniciou o trabalho com uma longa introdução, como meio de mergulhar na história. Para escrever o roteiro rejeitou trabalhos como o de H. H. Dunn, e se voltou para *Zapata the Unconquerable*, narrativa de Edgcumb Pinchon que data de 1941. Continuava freqüentando bibliotecas à procura de material sobre Zapata, buscando pessoas que o haviam conhecido ou vivido em sua época. No fim de 1948 e

---

<sup>26</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 337.

<sup>27</sup> Carta escrita por John Steinbeck à Bo Beskow, no dia 24 de junho de 1948. In: STEINBECK, Elaine. *Op cit.* p. 318.

início de 1949, Steinbeck continuou trabalhando em *Zapata* (até então, o projeto não tinha um nome, então os biógrafos, assim como Kazan e Steinbeck, se referem dessa forma ao filme), e fez uma visita ao México em fevereiro. “Preciso ter o país e a língua nos olhos e nos ouvidos” justifica.<sup>28</sup> Em novembro de 1948, afirma “Meu material para o roteiro de *Zapata* está todo recolhido e na próxima segunda trabalharei nele com muita energia.”<sup>29</sup>

Em abril foi para Hollywood trabalhar no roteiro de *Zapata* sob o olhar do produtor Darryl Zanuck. Cerca de dois meses depois, Steinbeck terminara o esboço do roteiro de *Zapata*, e retornou a Hollywood. *Zapata* tornava-se um estranho manuscrito sem núcleo, com centenas de páginas, e Zanuck se impacientava. Queria um filme, e Elia Kazan estava à espera, ávido por dirigir. Jules Buck, assistente de Zanuck, foi encarregado de ajudar Steinbeck a transformar o manuscrito, que não estava em forma de argumento, em um roteiro de cinema. Realmente, o primeiro texto que Steinbeck escrevera era uma história da Revolução Mexicana que abordava o mito Emiliano Zapata, mostrando uma predestinação para a luta desde seu nascimento – revelada por uma curandeira, e sua infância voltada à formação de um revolucionário. Também, na narrativa original, ele é mostrado como mulherengo e são revelados muitos casos extraconjugais do revolucionário – enquanto o texto final mostra Zapata como um marido leal, interessado somente na luta pelas terras. Para realizar o trabalho atribuído por Zanuck – extrair um roteiro do texto de Steinbeck em quatro semanas – Buck passou a trabalhar junto com o roteirista, freqüentando sua casa de praia em Pacific Grove. “Esse mês será de muito trabalho”<sup>30</sup>, já previa Steinbeck.

Desde o primeiro dia, Buck assumiu o controle, enfiando uma folha em branco na máquina de escrever de Steinbeck e batendo ZAPATA em maiúsculas no alto da página. “Tudo bem”, dizia ao espantado Steinbeck, “agora entre com o texto.” Steinbeck entrou. Muitas vezes, parava e insistia em reescrever alguma coisa, mas na maior parte do tempo seguia em frente, e o roteiro saía inconsútil. Escrevia uma cena em seu bloco amarelo numa letrinha ilegível, depois lia alto. Buck batia o que ouvia na máquina, fazendo ligeiras alterações. “Às vezes Steinbeck desenhava um quadro do set para compor a cena. O trabalho

---

<sup>28</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

<sup>29</sup> Carta escrita por John Steinbeck à Bo Beskow, no dia 19 de novembro de 1948. In: STEINBECK, Elaine. *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975. p. 341.

<sup>30</sup> Carta escrita por John Steinbeck à Elaine Scott no dia 01 de novembro de 1949. In: STEINBECK, Elaine. *Op cit.* p. 383.

prosseguiu rápida e brilhantemente (...). Trabalhando dessa maneira, a dupla Buck/Steinbeck produzia doze páginas diárias do roteiro.”<sup>31</sup>

Terminaram o roteiro no fim de novembro de 1949. Já impaciente e querendo que o filme entrasse em produção o mais rápido possível, Darryl Zanuck marcou uma conferência com Steinbeck no começo de 1950. Gostara do trabalho realizado pela dupla, mas acreditava ser necessário mais alguns retoques. Steinbeck pôs-se a trabalhar depressa por mais dois meses, acrescentando e subtraindo cenas, sozinho ou com a ajuda de Elia Kazan. As inúmeras revisões estavam levando o roteiro ao rumo certo, mas Zanuck e Kazan ainda faziam inúmeras sugestões sobre o ritmo e desenvolvimento das personagens. Steinbeck as acatou pacientemente, e passou mais algumas semanas trabalhando nesse projeto. “Aquilo nunca acabava”, diz Kazan, “mas terminou sendo um bom roteiro, que funcionava em muitos níveis.” Uma noite, em fins de agosto, Elaine (sua esposa) leu o roteiro inteiro em voz alta, e pela primeira vez Steinbeck percebeu como estava bom. Finalmente, disse a ela, está pronto. Em carta à Elia Kazan, diz:

Querido Gadg: Ontem à noite, Elaine leu para mim algumas partes do roteiro. Ela gostou muito e devo dizer que eu também. É um roteiro precioso de dupla ação. Mas fiquei feliz ao ouvi-lo novamente porque antes que seja vocalizado pelos atores, quero revisar o diálogo mais uma vez para fazer pequenas mudanças. Coisas como – ‘Quanto a isso.’ ‘Na verdade’ – em outras palavras, outras palavras de preenchimento querem sair. Não é muito, mas deve ser feito. Não quero nenhuma palavra no diálogo que não tenha alguma referência definitiva à estória. Você disse uma vez que gostaria que fosse um tipo de monumento. Pelo mesmo motivo, eu gostaria que fosse o mais claro e conciso possível. Está muito bom, mas pode ficar melhor. Apenas o diálogo – ouvi várias partes que posso limpar e polir. Fora isso, estou muito contente com ele. Eu realmente acredito que é um exemplo clássico de bom roteiro. Então, vamos deixá-lo perfeito.<sup>32</sup>

Kazan e Steinbeck planejavam fazer as gravações no México. Em uma viagem àquele país, conheceram o fotógrafo Gabriel Figueroa, cinegrafista de destaque e chefe do sindicato mexicano de fotógrafos, a quem convidaram para fotografar *Viva Zapata!*. Figueroa<sup>33</sup>, que se

---

<sup>31</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 385.

<sup>32</sup> Carta escrita por John Steinbeck à Elia Kazan no final de agosto de 1950. In: STEINBECK, Elaine. *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975. p. 407.

<sup>33</sup> Gabriel Figueroa nasceu em 24 de abril de 1907, na Cidade do México. Fotógrafo profissional, estreou no cinema em 1932 e fotografou os filmes mais importantes da fase de ouro do cinema mexicano, nos anos 40, em sua maioria dirigidos por Emilio Fernández. Com este diretor, participou de vinte e cinco filmes, tais como: *Flor silvestre*, 1943; *Maria Candelária*, 1943; *Las abandonadas*, 1944; *Bugambilia*, 1944; *La perla*, 1945; *Enamorada*, 1946; *Rio escondido*, 1947; *Maclovía*, 1948; *Salón México*, 1948; *Pueblerina*, 1948; *La malquerida*, 1949; *Duelo en las montañas*, 1949; *Del odio nació el amor*, 1949; *Un día de vida*, 1950; *Victimas del pecado*, 1950; *Islas Marías*, 1950; *Siempre tuya*, 1950; *La bienamada*, 1951; *El mar y tú*, 1951;

considera uma autoridade em Zapata, afirma que passou dias tentando convencer Steinbeck, a quem já conhecia do filme *A Pérola* (baseado no romance do homônimo do escritor, que teve Figueroa como diretor de fotografia), de que seu roteiro estava totalmente equivocado, absurdo e ridículo, e não explica os reais motivos da luta de Zapata na Revolução Mexicana. Afirma:

Nem ele nem Kazan sabiam nada de Zapata e da história mexicana. E eu de Zapata era uma autoridade. Era zapatista desde criança, quando tinha quatro anos. Os zapatistas vinham comer na minha casa, um tio meu fazia discursos zapatistas nas praças e teve até um primo meu que partiu com eles. Assim é que eu estava muito bem envolvido com a história de Zapata. Por isso não quis fazer o filme.<sup>34</sup>

Kazan atribui a recusa às tendências comunistas do fotógrafo:

“Nós sabíamos que os comunistas do México tentariam tirar vantagem da veneração do povo à Zapata, trabalhando a sua figura como propaganda – assim como os comunistas daqui usam Lincoln para suas finalidades. Nós ignoramos e passamos a trabalhar por conta própria, sabíamos que os comunistas de qualquer lugar sempre tentariam se apropriar de qualquer coisa nas quais as pessoas acreditam – paz, prosperidade, reforma agrária, fraternidades, democracia, igualdade, liberdade, nacionalismo, internacionalismo, liberdade de expressão ou o que quer que seja.”<sup>35</sup>

Após ter trabalhado como diretor de fotografia em *The fugitive* (1947), do diretor norte-americano John Ford, foi contratado para mais três projetos que seriam realizados em Hollywood (nunca chegou a realizar tais projetos). Também foi convidado pela MGM

---

*Cuando levanta la niebla*, 1952; *La rosa blanca*, 1953; *La Tierra de fuego se apaga*, 1955; *Una cita de amor*, 1956. Também foi diretor de fotografia de John Ford (*El fugitivo/The fugitive*, 1947), Luis Buñel (*Los olvidados*, 1950; *Nazarín*, 1958; *Los ambiciosos*, 1959; *La joven*, 1960; *El ángel exterminador*, 1962; *Simon del desierto*, 1964) John Huston (*La noche de la iguana/The night of the iguana*, 1963; *Bajo el volcán/Under the volcano*, 1984), entre outros. Considera-se que tenha contribuído efetivamente para a consolidação do estilo cinematográfico mexicano nos anos 40, e ainda é mundialmente conhecido como um dos grandes mestres da iluminação. Sua completa formação o possibilitou estudar o expressionismo alemão, pintores flamengos, Velazques, Goya, pintura mexicana, os murais de Jose Clemente Orozco, etc. Assim, teve seu estilo influenciado por diversas tendências, além disso, foi discípulo de Gregg Toland, diretor de fotografia de *Cidadão Kane*, filme do diretor norte-americano Orson Welles e que até hoje é apontado como um marco na história do cinema. Para maiores informações sobre Gabriel Figueroa, consultar FIGUEROA, Gabriel. *Memorias*. Ciudad de México: UNAM/Equilibrista, 2005; CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997; CAKOFF, Leon. *Gabriel Figueroa: o mestre do olhar*. São Paulo: ABMIC, 1995.

<sup>34</sup> Entrevista concedida a Leon Cakoff publicada no livro *Gabriel Figueroa: o mestre do olhar*, livro integrante da 19ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, evento produzido pela ABMIC, Associação Brasileira Mostra Internacional de Cinema, em 1995. p.38.

<sup>35</sup> WOLL, Allen L. *The latin image in american film*. Paperback, 200. p.94-95.

(Metro-Goldwyn-Mayer), que lhe ofereceu um contrato de cinco anos após a morte de Gregg Toland. Recusou, explicando que o sistema de estúdios hollywoodianos não lhe possibilitava autonomia e os contratos impunham trabalhos que não seguiam seu estilo: não era americano, mas sim mexicano. “Não aceitei porque em Hollywood as coisas andam assim: primeiro manda o produtor. Depois, na escala de valores, vem o diretor, os roteiristas e as estrelas. Só depois vem o diretor de fotografia.”<sup>36</sup> Além disso, no México se considerava amigo de todos os pintores, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, dos diretores, atores, poetas, literatos.

As perseguições incitadas pelo macartismo também atingiram a Gabriel Figueroa, e podemos considerar esta como uma das causas pelo qual se afastou de Hollywood. A princípio, o encontro para a discussão do roteiro de *Viva Zapata!* seria nos Estados Unidos. No entanto, ao visitar o consulado americano para o pedido do visto Figueroa foi barrado, e após ser questionado pelo cônsul os motivos de sua visita ao país, além de suas filiações partidárias, desiste da viagem. Assim, Steinbeck e Kazan foram para o México, discutir o roteiro com Figueroa<sup>37</sup> Figueroa ajudava, protegia e abrigava os amigos perseguidos pelo macartismo. Afirma que sua casa estava sempre aberta aos perseguidos políticos dos Estados Unidos, que fugiam para o México. Devido à inclusão de seu nome na lista negra do macartismo, Gabriel Figueroa não pôde participar da cerimônia do Oscar, no qual havia sido indicado para o prêmio de melhor fotografia, por *A noite do Iguana*.

Buscamos, através destas breves informações sobre Gabriel Figueroa, entender os motivos que o fizeram atacar o roteiro de *Viva Zapata!*. Consideramos que, além de ter suas relações com Hollywood abaladas pelas perseguições do macartismo, quando foi nomeado como comunista, incluído na lista negra e proibido de entrar no país, Figueroa não se adaptou aos moldes da indústria Hollywoodiana.<sup>38</sup> No entanto, mesmo com estas questões

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida a Leon Cakoff publicada no livro *Gabriel Figueroa: o mestre do olhar*. *Idem*. p. 34.

<sup>37</sup> Dois anos mais tarde, em 1953, Figueroa foi nomeado como comunista durante a delação de Robert Rossen perante o Comitê. Rossen, roteirista, diretor e produtor em Hollywood, pertenceu ao Partido Comunista Americano entre 1937 e 1947, justifica sua filiação alegando acreditar que o partido era dedicado a causas sociais, tais quais ele estava interessado em encampar. Foi um dos 19 nomes intimados pela *House Un-American Activities Committee* em outubro de 1947, e um dos oito que não foram chamadas para testemunhar (os outros onze se recusaram a prestar depoimento, ficariam conhecidos como Dez de Hollywood). Em 1951, entretanto, foi nomeado como comunista por várias testemunhas, e se apresentou perante à HUAC em junho do mesmo ano. Recusou-se a dar nomes, utilizando a Quinta Emenda em sua defesa, no entanto foi incluído na lista negra oficial pelos Estúdios de Hollywood, e passou dois anos sem trabalhar. Assim, em 1953, em novo depoimento à HUAC, alegando que temia a segurança da nação, nomeou pessoas como comunistas. Após seu testemunho, foi retirado da lista negra.

<sup>38</sup> Importante considerar que Figueroa mostra seu descontentamento com a indústria norte-americana de cinema em diversos momentos. Conta, por exemplo, que achou uma falta de respeito quando seu amigo John Ford foi afastado da direção do filme *Pinky* (1949), da Fox, devido à problemas de saúde, e substituído por Elia Kazan.

problemáticas, Figueroa considera que *Viva Zapata!* não foi mal nem ofensivo para o México, e que seu final chega a ser bastante charmoso, com o cavalo branco de Zapata entre as nuvens.

Sem conseguir rodar o filme no México, foi escolhido um pequeno povoado, semelhante a tantos outros pueblos mexicanos do outro lado da fronteira, chamado Roma, no Texas – povoado com cerca de dois mil habitantes, localizado logo ao norte do Rio Grande. Alex North, responsável pela trilha sonora, reuniu músicos locais com instrumentos da época da Revolução, para que cantassem tradicionais canções mexicanas. Além disso, muito da trilha sonora presente em *Viva Zapata!* é utilizada como parte da narrativa – com bandas de *mariachi*, paradas militares, serenatas, cânticos religiosos – acentuando o realismo e a qualidade musical do filme.<sup>39</sup> Elia Kazan recorda que, ao chegar em Roma, um povoado que descreve como pequeno, muito pobre e sem nenhum tipo de prosperidade, foi se apresentar às pessoas e às autoridades, que ficaram muito satisfeitos com a realização das filmagens de *Viva Zapata!*. Disse, então, que estavam interessados em formar uma orquestra com todos os que sabiam tocar algum instrumento, principalmente os moradores mais velhos, que haviam conhecido o México durante a Revolução. Chegaram, então, com seus “maravilhosos e velhos” instrumentos. Foram escolhidos cerca de doze músicos, que sem muitos ensaios tocavam as velhas canções da Revolução, as clássicas músicas mexicanas.<sup>40</sup> John Steinbeck sugerira um *corrido*, uma espécie de comentário cantado durante todo o filme. Essa idéia, no entanto, atrapalharia a evolução da narrativa.

Críticos como Glauber Rocha atribuem o estilo de *Viva Zapata!* à *Que viva México!*, de Eisenstein. Sobre o assunto, Kazan afirma ter lido o roteiro, mas não o influenciou muito. “Era um estilo muito decorado e muito formal, estático, passivo. Li o roteiro, mas não levei grande coisa. Na realidade, é um poema. Não acho que era um bom poema (...)”<sup>41</sup> Utilizava-se, entretanto, dos planos largos inspirados por John Ford, a quem admirava.

A narrativa de *Viva Zapata!* está, segundo o diretor, dividida em três “atos”: no primeiro, é contada a história de um homem que luta, em companhia de outros camponeses, contra as terríveis injustiças cometidas contra eles; a revolta se transforma em uma Revolução

---

“Que falta de respeito, pense, pero así es Hollywood.” FIGUEROA, Gabriel. *Memorias*. Ciudad de México: UNAM/Equilibrista, 2005, p.68.

<sup>39</sup> Alex North foi indicado ao Oscar por seu trabalho em *Viva Zapata!* Além disso, North foi o único músico que já recebeu um Oscar honorário – pelo conjunto de sua obra – prêmio geralmente dedicado a atores e diretores (recebido também por Elia Kazan, como veremos no segundo capítulo).

<sup>40</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 147.

<sup>41</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 154.

vitoriosa. O segundo ato mostra o dilema de Zapata: uma vez no poder, como exercê-lo? Como não se deixar corromper? No terceiro ato, finalmente, abandona tudo e volta à sua casa, torna-se vulnerável e alvo fácil para um assassinato. Dessa forma Kazan e Steinbeck dividiram o roteiro, e a partir de tal divisão o diretor pensou como trabalhar com o material que lhe apresentara Steinbeck, como organizar as cenas e os cenários.

Iniciamos agora, a análise do filme a partir das imagens e do roteiro escrito por Steinbeck:

“*Cidade do México, 1909. Uma delegação de índios do Estado de Morelos foi ao Capitólio para uma audiência com seu presidente Porfírio Diaz.*” Depois da legenda, é mostrado em plano médio, o grupo de camponeses que entram pelo portão do Palácio Nacional, são revistados por guardas e têm suas armas – facas, em sua maioria – confiscadas. Um dos camponeses, que mais tarde será apresentado como Pablo Gomez, apresenta uma faca tão pequena que os soldados a devolvem. “*Quando vai arranjar uma faca de verdade?*”, pergunta um dos camponeses, rindo.

Na seqüência seguinte, os camponeses são levados pelos guardas até a sala do presidente, seus documentos são pedidos e os nomes anotados em uma lista. A sala, mostrada num plano geral que enfatiza seu requinte, se opondo à simplicidade dos visitantes, que examinam o espaço e um grande quadro de Porfírio Diaz com admiração. “*Bom dia, meus jovens*”, cumprimenta Díaz (Fay Roope), ao entrar na sala.

Nesta cena, cabe uma observação sobre o personagem de Porfírio Diaz. Sabemos que Elia Kazan se utilizou de trabalhos dos fotógrafos mexicanos pertencentes à família Casasola para caracterizar seus personagens, assim, se observarmos essas fotografias, tal qual a análise de Carlos Alberto Sampaio Barbosa, veremos que as imagens são bastante similares. Segundo Barbosa <sup>42</sup>, os Casasola acreditavam que Diaz havia sido um grande estadista, por isso produziram uma imagem positiva. O trecho abaixo é importante por descrever um Porfírio Diaz como vemos em *Viva Zapata!*, tanto no quadro pendurado no Palácio Nacional – filmado diretamente sobre os camponeses, a partir de uma câmera baixa, o que pode indicar sua superioridade – quanto no personagem de Fay Roope, seus trajes e postura.

---

<sup>42</sup> BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

De pé, inescrutável, a mão aferrada às luvas brancas, com o uniforme e o espadim e as condecorações que se somam ao desejo de mostrar humildade de quem só cumpriu o seu dever; de pé, tão imóvel como quem solicita comparações geológicas, com os olhos não fixados em objeto algum nem perturbados por figura conhecida, com a vista nem perdida nem de espreita, Porfírio Diaz inicia o Arquivo Casasola, a *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*.<sup>43</sup>



Voltamos ao filme *Viva Zapata!*. Porfírio Diaz observa os camponeses e os convida a se aproximar de sua mesa. O funcionário que havia recolhido os documentos entrega ao presidente uma lista com seus nomes. Intimidados, os camponeses hesitam em se aproximar e em falar sobre seus problemas. Finalmente, Pablo Gomez (Lou Gilbert) fala – segue abaixo a transcrição do diálogo:

Pablo Gomez: *“Conhece aquele campo? O que tem uma grande pedra branca no meio, ao sul de Anenecuilco? Roubaram nossas terras.”*

Porfírio Diaz: *“Quem roubou suas terras? Meus jovens, quando fazem acusações, tenham certeza dos fatos. Quem roubou suas terras?”*

Camponeses, juntos: *“O maior latifundiário de lá. É maior que um reino. Levaram nossos vales verdejantes. Deixando só as encostas pedregosas. Não podemos plantar milho. E puseram uma cerca com arame farpado. Não podemos alimentar nossas vacas.”*

Pablo Gomez: *“Conhece as três casas perto da pedra branca? Eles as queimaram!”*

Outro camponês: *“Estão plantando cana de açúcar.”*

Porfírio Diaz: *“Podem provar que são donos desse campo?”*

---

<sup>43</sup> MONSIVAIS, Carlos. apud BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *Op cit.* p. 30

Um dos camponeses, chamado Lazaro (Will Kuluva), afirma que as terras pertencem ao seu vilarejo “*desde sempre*”, e mostra documentos da Coroa Espanhola e da República do México.<sup>44</sup> Diaz então afirma que a Corte Judicial resolverá o problema, que encaminhará para seu advogado pessoal, e sugere que os camponeses encontrem as pedras que delimitam suas terras e as confirmem com os títulos das propriedades, para que assim possuam dados e fatos sobre as fronteiras de suas terras. Os camponeses, com expressão de satisfação e gratidão, agradecem ao presidente e começam a se retirar. Um deles, porém, permanece imóvel. Os outros, assim como o presidente, se voltam para ele, que mostra a voz calma e um rosto sem expressão:

Camponês (Marlon Brando): “*Não podemos conferir as fronteiras. As terras estão cercadas e vigiadas. Estão plantando cana de açúcar nos nossos campos de milho.*”

Porfírio Diaz (interrompendo sua fala): “*O tribunal...*”

Camponês (levantando a mão, como se pedisse novamente a palavra): “*Com sua permissão. O tribunal? Sabe de alguma causa ganha por camponeses?*”

Porfírio Diaz: “*Suas terras foram roubadas?*”

Camponês: “*As terras do meu pai foram roubadas há muito, meu presidente.*”

Diaz então, se dirigindo a todos os homens, afirma que a paciência é necessária, já que o problema levaria tempo para ser resolvido. O camponês continua:

Camponês: “*Com sua permissão, meu presidente, com milho fazemos tortilhas, não paciência. E paciência não passa por cercas e guardas. Para fazer o que sugeri, conferir as fronteiras, precisamos de sua autorização para cruzar a cerca.*”

Porfírio Diaz: “*Não posso autorizar isso.*”

Camponês: “*Mas o senhor sugeriu...*”

Porfírio Diaz: “*Só posso sugerir.*”

O camponês afirma então que fará como o presidente sugeriu, agradece e começa a se retirar da sala. O rosto de Diaz é mostrado em primeiro plano, que em seguida chama: “Você!” O grupo de camponeses, que já está na porta para sair, pára e se volta ao presidente, que diz novamente “*Você! Qual seu nome?*” E assim, ele responde: “*Zapata.*” Repete cuidadosamente: “*Emiliano Zapata.*” Diaz então o encara e circula seu nome, na lista que havia recebido no início da audiência. Eles se olham, em uma espécie de combate, e Zapata

---

<sup>44</sup> Estes títulos são identificados por Emilio Garcia Riera como as subvenções, muito freqüentes em filmes de *western*.

apresenta um jeito insolente, com um leve sorriso nos lábios. A trilha sonora contribui para aumentar a tensão da cena.<sup>45</sup>



Importante observar que, ao analisar, além das cenas do filme, o roteiro escrito por John Steinbeck, percebemos que esse era o tom que Zapata deveria passar: “há uma insolência natural nele”, informa Steinbeck ao descrever este embate de olhares entre ele e o presidente, mas durante os diálogos seu rosto deveria ser inexpressivo, e a voz suave e agradável. Em entrevista ao seu biógrafo e historiador do cinema americano Jeff Young, Elia Kazan afirma que se preocupou em trabalhar com as reações de Marlon Brando para que caracterizasse da melhor forma um camponês, seu jeito de falar, de andar, a maneira de se mover silenciosamente, a humildade, o olhar pelo canto dos olhos, não expressar o que sente, não reagir. “Sabe que, se o fizer, o patrão o matará. E isso fazia Brando, esteve fantástico na primeira cena, em que protesta perante Diaz. Não mostra nenhuma emoção.”<sup>46</sup>

Na próxima seqüência, cantando *Soy un pobre venadito*<sup>47</sup> e carregando uma imagem da Virgem de Guadalupe, um grande grupo de camponeses – homens, mulheres e crianças –

---

<sup>45</sup> Enquanto Zapata e Diaz trocam olhares, seus rostos são mostrados em close, artifício muito usado por Elia Kazan durante o filme – além dos planos largos, por influência do estilo de John Ford. A Darryl Zanuck não agradavam tantos closes: “Porque não deixa que as coisas tenham seu próprio desenvolvimento, ao invés de intervir constantemente com primeiros planos?” In: CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p.91.

<sup>46</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: Mis películas: conversaciones con Jeff Young*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 133.

<sup>47</sup> Durante o filme são cantadas músicas tradicionais mexicanas, além de *Soy un pobre venadito*, estão: *La rielera*, *Alevántate*, *La Adelita*, *Pájarito barranqueño*, *Las mañanitas*.

invadem as cercas de arame farpado, para conferir as fronteiras, conforme sugeriu Porfírio Diaz. Encontram uma das pedras que demarcam seu território, mas são vistos e perseguidos pelos *rurales*. Zapata, em seu cavalo *Blanco*, é alvo dos *rurales*, que dizem: “*Peguem o do cavalo branco. É quem devemos levar. Aquele, o do cavalo branco. É ele.*” Zapata foge, mas por ter seu nome marcado pelo presidente Porfírio Diaz, passa a ser visto como uma ameaça, é perseguido, e acaba se escondendo nas montanhas. Em um plano geral, são mostradas as montanhas em que Zapata está escondido, das quais se aproxima um homem. A câmera focaliza então Fernando Aguirre (Joseph Wiseman), que está vestido com roupas da cidade, bota e chapéu, carrega um casaco e uma máquina de escrever modelo *American* de 1892 – segundo especificações de John Steinbeck, ao descrever o personagem.

Fernando Aguirre grita por Zapata, e continua se aproximando de seu esconderijo, a despeito dos tiros de Eufêmio Zapata (Anthony Quinn), irmão de Emiliano. Além dos irmãos, estão nesta cena Pablo Gomez, que é acordado pelos gritos de Aguirre, e “uma mulher do campo, com um tipo de beleza selvagem, a quem chamaremos de Soldadera” (conforme descrição do roteiro). Todos se armam ao perceber a aproximação de Aguirre, que é definido por Pablo Gomez como “*Um estranho, olhe as suas roupas.*” Observamos que, ao se apresentar fisicamente diferenciado dos camponeses, Aguirre destoa do meio, não se encaixa. É possível atribuir esta disparidade física à disparidade de ideais entre os camponeses e Aguirre, o que é confirmado segundo o próprio Elia Kazan, que afirma ser Aguirre um revolucionário profissional, interessado no poder, e o busca sem escrúpulos. No entanto, é importante ter em mente que esta fala de Elia Kazan remete a uma construção, à intenção de dar ao filme um significado anti-comunista na época em que era perseguido pelo macartismo. Assim, devemos ter cuidado ao direcionar nossa interpretação pelas palavras de Kazan.

Abrimos mais alguns parênteses para falar sobre a escolha dos atores Marlon Brando e Anthony Quinn. No papel de Zapata, Steinbeck pensava em somente um ator: Pedro Armendariz, que atuou no papel de Kino, personagem principal de seu romance *The pearl* (*A Pérola*). Darryl Zanuck<sup>48</sup> no entanto, queria um astro, então Kazan propôs que fosse Marlon Brando, com quem já havia trabalhado em *A streetcar named Desire* (1951, *Uma rua chamada Pecado*). Zanuck, por sua vez, queria a atuação de Tyrone Power, que já havia

---

<sup>48</sup> Darryl Zanuck, importante produtor de Hollywood, trabalhou em outras parcerias com Kazan e Steinbeck, tais como *The grapes of wrath*, *The moon is down* e *Lifeboat*, de Steinbeck, e *A tree grows in Brooklin*, *Boomerang*, *Gentlemen's agreement* e *Pinky*, de Kazan.

atuado como mexicano em filmes como *The mask of Zorro*, mas estava ocupado se preparando para outro filme. Assim, Brando foi selecionado para o papel principal.

Anthony Quinn foi convidado por Kazan para o papel de Eufemio Zapata devido à sua atuação como Stanley Kowalski em *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Como ator substituto de Marlon Brando, que permaneceu na peça somente alguns meses, Quinn ficou no elenco por quase dois anos.

Eu tinha vivido esse pedaço da história através de meu pai e minha mãe. Era parte de mim. Se alguma vez um ator nasceu para um papel, fui eu para Eufemio Zapata, irmão do famoso camponês revolucionário. É verdade que eu preferiria fazer o próprio Emiliano Zapata, um verdadeiro herói mexicano, mas mesmo então eu reconhecia que a estrela de Marlon era mais brilhante que a minha e tratei de me convencer de que a transformação de Eufemio, passando de confederado insolente a bêbado enlouquecido pelo poder, dava margem a uma caracterização mais interessante.<sup>49</sup>

Segundo Quinn, sua única hesitação era por causa de Gadge (apelido de Elia Kazan entre os amigos), excelente diretor, “mas era um pé no saco”, “não lidava bem com as pessoas” e “tratava o elenco e a equipe como se fossem propriedade pessoal dele.” A covardia de uma delação “em voz tão alta e sonora”, como fez Kazan, o tornavam “vermelho e amarelo” ao mesmo tempo.

Sendo “até o cerne, um homem do Método”<sup>50</sup>, Elia Kazan se preocupava com as relações entre Anthony Quinn e Marlon Brando, cujos personagens deveriam passar tensão e rivalidade, ao mesmo tempo emoção e amor fraterno. Quando seguiam para o Texas, Kazan os colocou na mesma cabine do trem para que ficassem a sós e criassem uma intimidade que seria utilizada durante as filmagens. Sem sucesso, Kazan pediu que fossem trabalhar juntos todas as manhãs, e assim utilizavam o percurso para fazer improvisos. “Duas semanas depois não tínhamos maior intimidade, mas estávamos nos divertindo como nunca, com os improvisos”, lembra Quinn, e “isso deixava Gadge furioso.”

Forçando a situação, logo Kazan passou a manipular uma rivalidade entre os atores: “Ele me puxava a um canto e cochichava que Marlon me achara horrível numa cena e depois dizia a Marlon que eu achara a mesma coisa dele. (...) Passou tanto tempo nos jogando um

---

<sup>49</sup> QUINN, Anthony e PAISNER, Daniel. *Tango solo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p.177-178.

contra o outro, tentando criar atrito suficiente para suas preciosas cenas, que não sobrou nada para os outros atores.”<sup>51</sup> Segundo Brando, ao final das filmagens Kazan não se dera ao trabalho de esclarecer tudo, e foi somente quinze anos mais tarde que o mal entendido teve fim, quando assistiu a uma entrevista de Quinn e ele falou sobre o assunto. Com um telefonema voltaram a se falar novamente. “Gadge era ótimo para inspirar os atores a atuarem bem, mas pagávamos um preço alto por isso.”<sup>52</sup>

Voltando ao filme, Fernando Aguirre se aproxima do esconderijo de Zapata, e é recebido com hostilidade principalmente por Eufemio, que quer matá-lo – e mais tarde destruir sua máquina de escrever, “a espada da mente”, como define Aguirre. Se apresenta aos camponeses, diz que tem um recado de Francisco Madero, o líder da luta contra Diaz, e foi informado pelo povo da vila de que encontraria Emiliano Zapata ali. Explica que Francisco Madero está no Texas, preparando uma Revolução contra o despotismo de Diaz, e lê uma carta, que diz:

Fernando Aguirre: *“O despotismo de Porfirio Diaz é insuportável. Por trinta e quatro anos, ele reina com as mãos de um tirano. O significado da democracia há muito foi esquecido. As eleições são uma farsa. O povo não tem voz. O controle está nas mãos de um homem e seus eleitos. Se quisermos devolver ao México liberdade e democracia, devemos nos unir para derrubar esse tirano.”*



---

<sup>50</sup> Palavras de Anthony Quinn sobre Elia Kazan. Refere-se ao Método Stanislavsky de atuação utilizado por Kazan desde o início de sua carreira e no *Actors' Studio*. Falaremos mais sobre este assunto mais adiante, no segundo capítulo.

<sup>51</sup> QUINN, Anthony e PAISNER, Daniel. *Op cit.* p. 179.

<sup>52</sup> BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert. *Canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 164.

Algumas palavras desta carta merecem destaque, como *tirano*, *democracia* e *liberdade*. Veremos algumas seqüências adiante que o governo norte-americano volta a ser exaltado, mostrado como um representante do povo, que tem seu consentimento. Conforme veremos no terceiro capítulo, no qual aprofundamos as representações do México no cinema norte-americano, este tipo de oposição entre os Estados Unidos e os demais países – não somente da América Latina – é comum ao seu cinema e presente em seu imaginário. No caso dos países ao sul, também há uma noção de desorganização política, o que nos remete às palavras destacadas acima. No entanto, também veremos que *Viva Zapata!* é um filme bastante significativo no rol de produções norte-americanas sobre o México, por representar camponeses de caráter e fiéis à sua causa, e um personagem principal que luta em benefício dos outros e não aceita as vantagens trazidas pelo poder.

Retornamos ao filme. Após ler a carta de Madero, Aguirre explica que ele mandou pessoas ao México para espalhar a notícia de sua Revolução, e procurava líderes – Zapata havia sido indicado pelos camponeses. Pablo Gomez, agora longe de Aguirre, lembra a Zapata que já leu sobre Madero nos jornais – Emiliano não sabe ler, e se mostra frustrado por isso. Zapata diz que gosta da foto de Madero, “*mas uma foto é só uma foto*”, e também não pode confiar em uma carta, quer olhar nos olhos dele. Assim, manda Pablo ao Texas, para que fale sobre os problemas de terra dos camponeses e veja se podem confiar em sua liderança. Imediatamente Pablo monta em seu cavalo e vai embora. Emiliano faz o mesmo, e parte em direção oposta, seguido por Eufemio. A Soldadera sai, e deixa Aguirre sozinho – “Que desorganização”, se dirige à Soldadera, sem perceber que ela também havia partido.

Mais tarde, vestido com roupas formais – trajes diferentes dos que os camponeses costumam usar – Zapata é mostrado de costas, dentro de um bar, observando a rua. Avista duas mulheres saindo de uma casa e se dirigindo à Igreja, e as segue acompanhado por Eufemio. A Igreja está escura e vazia, as mulheres – Josefa Espejo (Jean Peters) e sua tia (Nina Varela) – entram e sentam-se. Eufemio, por trás da tia, tampa sua boca com a mão, para que ela não grite enquanto Zapata conversa com Josefa (Jean Peters). Este diz à moça que arriscou sua vida para falar com ela, já que a polícia rural (os *rurales*) está procurando por ele, que quer pedir sua mão em casamento. Ela recusa, reproduzindo o discurso preconceituoso de seu pai e afirmando que não quer passar o resto de seus dias lavando roupas no canal e preparando tortilhas como uma índia.



Jean Peters não era a melhor opção para o papel de Josefa na opinião de Elia Kazan. Tentou arrumar outra atriz, mas no final se rendeu. Não imaginava ninguém em especial para o papel de Josefa, fez um teste com Julie Harris, mas não era a atriz adequada. Em parte, a dificuldade estava no fato de que, se escolhessem uma autêntica latina para dar vida a Josefa, Marlon Brando pareceria o garoto de Indiana que na realidade era.<sup>53</sup> Já o produtor Darryl Zanuck, que costumava utilizar elenco branco para representar negros, indígenas ou asiáticos, chamava a atenção de Kazan para que Jean Peters não parecesse escura demais, justificava sua preocupação afirmando que ninguém compraria uma entrada para ver um filme em que a atriz principal não tivesse a aparência de branca. Exigia sempre que a maquiagem fosse refeita, ou que as luzes das cenas fossem modificadas, para que Jean “não ficasse tão preta.”<sup>54</sup>

Voltamos à narrativa. Zapata é empregado por Don Nacio de la Torre (Arnold Moss)<sup>55</sup>, um criador de cavalos. Nas cenas que se passam em sua propriedade, muitos mexicanos e mestiços são mostrados trabalhando, e um dos funcionários de Don Nacio, o administrador do local, é bastante rude com eles.

Don Nacio: *“São muito preguiçosos. Se não estão roubando, estão dormindo. Se estão acordados, estão bêbados.”* Ao ver um garoto comendo ração de cavalo, o agride e continua: *“É disso que estou falando! Roubam até ração de cavalo. Eles roubam tudo!”*

<sup>53</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: mis películas. Conversaciones con Jeff Young*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 128.

<sup>54</sup> BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert. *Canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 142.

<sup>55</sup> No roteiro de John Steinbeck, o nome do personagem é Don Nacio de la Torre. No entanto, nas legendas no filme, tanto em inglês como em português, vemos *Delator* ao invés de *De la Torre*. Inicialmente pensamos que o nome fizesse alguma referência à delação de Elia Kazan, no entanto percebemos que se trata de um erro na escrita.

O administrador, prestes a bater no menino com um chicote, é impedido por Zapata. A briga é apartada, e Zapata é aconselhado por Don Nacio a não usar mais a violência para resolver seus problemas, e a não se considerar responsável pelos outros.

Don Nacio: *“Olhe, Emiliano. Você é inteligente e hábil. Talvez fique importante e tenha dinheiro, propriedades e respeito. Não era o que você queria?”*

Zapata, ainda irritado com a atitude do administrador: *“O garoto estava faminto!”*

Don Nacio: *“É responsável por todos? Você não pode ser a consciência do mundo.”*

Esta cena é importante por mostrar a ligação de Zapata com seu povo, sua indignação e revolta perante as injustiças e seu interesse em combatê-las. O amor por Josefa Espejo e a necessidade de possuir terras e dinheiro, para que fosse aceito por sua família e pudesse casar-se com ela, o fizeram aceitar o emprego oferecido por Don Nacio, que retirou as acusações que pesavam sobre ele. Inclusive vai ao encontro do Senhor Espejo (Florenz Ames), pedir a mão de sua filha em casamento – como veremos na seqüência a seguir. É desprezado, tratado como um bandido, e acaba agredindo o homem. Somente mais tarde se entregaria à Revolução, quando vê mais injustiças sendo cometida contra o seu povo. Essa dúvida de Zapata em relação à luta seria, segundo Elia Kazan, um dos motivos pelo qual o filme não foi aceito por Gabriel Figueroa. Mostrar um ícone da Revolução, um herói mexicano, em dúvida: era uma ofensa. “O filme não lhes agrada porque não o mostrava como um personagem claro, decidido. É evidente que Zapata não era claro, porque tinha dúvidas e não sabia como agir: devia encontrar um novo caminho para si mesmo.”<sup>56</sup> Em entrevista a Jeff Young, Kazan afirma que os comunistas mexicanos utilizavam Zapata como símbolo de sua luta pela terra, luta que não terminou com o fim da Revolução. Figueroa disse: “Que pensariam vocês se uma produtora mexicana fosse a Illinois e fizesse um filme sobre a vida de Abraham Lincoln, tendo um mexicano no papel de Abe?”. “Era uma pergunta das mais idiotas” lembra Kazan.<sup>57</sup>

Voltando à conversa entre Zapata e Don Nacio, este o acalma e oferece um charuto. Ao fundo, os índios que apartaram a briga estão fazendo piadas e rindo. Estes diálogos, segundo o roteiro de Steinbeck, deveriam ser em espanhol, *“his own language”*, mas no filme

---

<sup>56</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 144.

<sup>57</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: mis películas. Conversaciones con Jeff Young*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 128.

eles conversam em inglês. Don Nacio, ao entregar o charuto a Zapata diz, se referindo aos índios que ali estavam: *“O que eles tem de mais civilizado é seu gosto por bons charutos.”*

Observando Zapata de longe, no portão do estábulo, estão Pablo Gomez, bem vestido – usando gravatas –, e Eufemio. Zapata vai ao seu encontro, e percebe a presença de Fernando Aguirre, que sorri. Os quatro homens, agora perto de um córrego onde seus cavalos bebem água, conversam sobre Madero e a luta contra Diaz. Pablo e Fernando dizem a Zapata que Madero aguarda uma resposta. Eufemio interrompe a conversa, e pergunta:

Eufemio Zapata: *“Porque não prendem Madero?”*

Fernando Aguirre: *“Lá, eles protegem os refugiados políticos.”*

Eufemio Zapata: *“Por quê?”*

Pablo Gomez: *“Porque eles são uma democracia.”*

Eufemio Zapata: *“Somos uma também, e olhe.”*

Fernando Aguirre: *“Lá, o governo tem o consentimento do povo. O povo tem voz. O presidente governa com o apoio do povo. Aqui, o presidente não tem esse apoio. Quem perguntou se queríamos Diaz?”*

Eufemio Zapata: *“Ninguém me perguntou nada.”*

Vemos novamente uma oposição entre o México e os Estados Unidos, em relação à forma de governo – uma democracia livre e justa deste país, que destoa da ditadura e desigualdade existentes naquele. Essas oposições, como veremos no terceiro capítulo, são bastante recorrentes nos filmes norte-americanos sobre o México e a América Latina em geral. Nesse sentido, *Viva Zapata!* não se mostra uma exceção.



Retomamos a cena. Fernando Aguirre cobra novamente uma resposta de Zapata, que diz para buscarem outro líder, e reproduz as palavras de Don Nacio: “*Não quero ser a consciência do mundo, nem de ninguém.*” Na seqüência a seguir, Emiliano e Eufemio estão na estrada e avistam dois *rurales* à cavalo, carregando um prisioneiro. Amarrado no pescoço por uma corda, com as mãos presas para trás, o rosto coberto pela poeira, está um velho índio, membro da delegação que esteve no Palácio Nacional para audiência com Diaz, muitos dos quais acompanham o velho. Seu nome é Innocente (Pedro Regas), de acordo com o roteiro de John Steinbeck, mas as legendas do filme, tanto em inglês quanto em português, transcrevem Nacente. Chama a atenção o jogo de palavras com os nomes dos personagens no filme e este é mais um caso: Inocente/Nacente coloca em contradição a sua situação de prisioneiro da ditadura porfirista. Zapata se aproxima do prisioneiro, pergunta o que aconteceu, é repreendido pelos *rurales*, mas continua acompanhando o homem. Eufemio lhe dá água, enquanto os *rurales* justificam a prisão: “*Essa gente é muito doida. Estão sempre fazendo alguma coisa.*” Diante da ameaça de Zapata, que os ordena a soltar o homem, ele é puxado com violência e arrastado pelos cavalos, que agora correm rapidamente. A corda é cortada, mas Nacente (ou Innocente) não resiste. A esposa explica que o velho havia invadido as terras que eram suas – e foram tomadas pelos latifundiários –, para plantar milho.



A seguir, Zapata vai ao encontro do Senhor Espejo, pedir a mão sua filha Josefa em casamento. Reúnem-se no escritório de Espejo, um dos cômodos de sua casa, por isso ao fundo da imagem sua esposa, Josefa e a tia acompanhando disfarçadamente a conversa.

Zapata afirma que é protegido por Don Nacio, e que terá dinheiro e terras. Mas Senhor Espejo, ironicamente agradecendo a Zapata a oferta, diz que sua resposta é um definitivo *não*.

Senhor Espejo: *“Não pense que sou insensível à honra que me concede ao se oferecer para casar com minha filha. Mas não precisarei refletir muito para responder com um não definitivo e inalterável. A resposta é não.”*

Zapata: *“O que eu tenho de errado?”*

Senhor Espejo: *“Nós temos um provérbio. Embora feitos do mesmo barro, jarra não é vaso.”*

Zapata: *“O que eu tenho de errado?”*

Senhor Espejo: *“Preferia que não repedisse a pergunta. Mas como o fez, você é um rancheiro sem terras, um cavalheiro sem dinheiro, um homem de valor, sem valor. Um brigão, um beerrão, você é tudo isso. Embora não tenha nada contra sua pessoa, e reconheça que, em certos aspectos, possam achá-lo desejável. Mas minha filha, não tenho nenhuma intenção de um dia, vê-la agachada no chão, preparando tortilhas como uma índia.”*

Zapata o observa em silêncio por alguns segundos, então segura o colarinho da camisa de Espejo e o traz para mais perto, sugere que case sua filha com um comerciante, roído pelas traças como o pai. Zapata sai, irritado, pela porta da frente, e é capturado por dois *rurales*. Ao mesmo tempo, alguns camponeses chegam ao vilarejo carregando o corpo de Nacente, em uma espécie de cama, feita com madeira e tecidos. Todos param para olhar o cortejo. Eufemio, que observa os acontecimentos, se agacha no chão e pega duas pedras, uma em cada mão. Começa a batê-las, numa espécie de código, e seu som chama a atenção das pessoas na rua, que entendem o recado e começam a repetir o gesto. Assim, ao som das pedras batendo, Zapata, com as mãos amarradas e uma corda no pescoço, é carregado pelos *rurales* – como havia sido Nacente.



Essa seqüência das pedras não faz parte do roteiro de Steinbeck, foi sugestão de Anthony Quinn durante as filmagens. Segundo o ator, Elia Kazan era um “artesão muito peculiar”, e procurava autenticidade no filme, então passou a inventar situações que, segundo argumentava, faziam parte do cotidiano de seu pai na Revolução.

E eu mentia. Que me importava a autenticidade? Isso era problema de Gadge. Eu só queria representar a melhor cena possível, me dar a chance de fazer um bom trabalho. Inventei uma história, dizendo que meu pai e outros revolucionários carregavam sempre duas pedras que batiam e esfregavam uma na outra para trocar mensagens entre eles, numa espécie de código Morse. Isso nunca tinha acontecido, mas daria uma boa cena. A partir daí, foi um passo para dizer que os soldados usavam assobios como outro meio de comunicação. (...) E passamos a assobiar, contribuindo para um dos momentos mais memoráveis do filme. Kazan foi tão crédulo que me fez ensinar aos outros atores o jeito “especial” do meu pai!<sup>58</sup>

Elia Kazan, em entrevista a Jeff Yong, se mostra muito agradecido às sugestões de Quinn. “Uma grande ajuda para o filme foi Tony Quinn. Ele era incrível. Tony fazia muitas sugestões. Sabe a coisa das rochas? Bater nas rochas para chamar os vizinhos com o barulho foi idéia de Tony. Não sou tão criativo. Não conheço bem o México. Tony me ajudou.” Ainda afirma, com autoridade, que pesquisou sobre a vida e hábito dos camponeses, e esclarece que eles se utilizavam meios de comunicação primitivos – pedras, assobios, barulhos – por estarem constantemente vigiados e ameaçados.

Em seguida começa uma das cenas mais fortes do filme, que representa a definitiva transformação de Zapata em revolucionário. Na seqüência, Zapata e os aproximadamente doze *rurales* que o carregavam, começam a ser seguidos. Primeiro por Eufemio e Pablo, depois por muitos camponeses que surgem do meio da vegetação, nas montanhas. Em planos gerais são mostradas as estradas de terra em meio às montanhas, de onde saem homens em grupos e se juntam à Zapata. Os camponeses parecem surgir do nada, é como se eles fossem a própria vegetação ou mesmo as rochas e pedras do terreno. Essa cena lembra a idéia do mimetismo do mexicano encontrado em autores como Octavio Paz e Juan Rulfo. O mimetismo está relacionado ao fenômeno de tanto homens como animais tomarem o aspecto, cor e configuração da terra e da paisagem em que vivem.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> QUINN, Anthony e PAISNER, Daniel. *Tango solo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p.180.

<sup>59</sup> Para maiores detalhes ver BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. “Escritura em chamas – fotografia de fogo: Juan Rulfo, escritor e fotógrafo” in *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da Anphlac*. Campinas, Anphlac, 2006.

Alguns, na beira da estrada, retiram os chapéus e fazem reverência ao seu líder, e também passam a acompanhar a *procissão* (palavra utilizada por Steinbeck). Os camponeses agem naturalmente, como se ali estivessem de forma casual. Os *rurales* se mostram apreensivos, e aos poucos o grande número de pessoas os cercam por todos os lados. Um close no rosto de Zapata mostra um leve sorriso. Em meio à vegetação, um camponês faz um sinal a Eufemio e outros homens, que se posicionam no meio da estrada e impedem a passagem da procissão. O capitão dos *rurales* ordena que saiam do caminho, justificando:

Capitão: “*Este homem é um criminoso. Vocês estão se responsabilizando pelo crime dele.*” Sem resposta, continua: “*O que estão tentando fazer?*”

Camponês (um dos que estavam presentes na audiência com Diaz): “*Capitão, com sua permissão, estamos aqui para garantir que o prisioneiro não tente escapar. Se ele o fizesse, você teria que atirar pelas costas. Não é assim?*”

Capitão: “*Está infringindo a lei!*”

Camponês: “*Não, ajudando a lei. Vigiano o prisioneiro.*”

Enquanto Zapata o observa com o leve sorriso de satisfação, os camponeses continuam imóveis, com olhar desafiador. Nas montanhas, alguns apontam armas aos *rurales*, que a contragosto soltam Zapata. Este imediatamente monta em Blanco, seu cavalo, ordena a seu irmão que corte o fio do telégrafo – a despeito da observação do capitão, que afirma significar uma rebelião. A partir deste momento, Zapata toma consciência de sua posição de liderança em relação a seu povo, e não hesita em lutar pela justiça e retomada das terras.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> A partir do roteiro, a próxima seqüência seria um jantar na casa de Don Nacio, onde estão reunidos alguns dos fazendeiros da região. Don Nacio, a pedido de Zapata e seu grupo, tenta explicar aos fazendeiros que aquelas terras pertencem aos índios, e foram vendidas ilegalmente. Ainda alerta que os camponeses irão lutar para recuperar suas terras, mas para os fazendeiros isso não representa uma ameaça, que questionam “*Com o que? Com o que irão lutar? Como um militar, estou curioso...*” Para os fazendeiros, no entanto, a venda teria sido realizada pelos próprios súditos de Porfirio Diaz, e por terem comprado “legalmente” os homens se recusam a acabar com as plantações de cana de açúcar. O jantar é interrompido pelo bando de Zapata, que chega armado com facas e foices, silenciosamente e sem expressão, liderados por Zapata. Pablo Gomez questiona se Don Nacio e os fazendeiros chegaram a alguma conclusão, afirma que não podem mais esperar para lutar por suas terras. Sem resposta, Zapata se despede de Don Nacio e vira as costas para se retirar. Um dos fazendeiros aponta uma arma, mas é impedido de atirar por Manuel, um empregado índio que servia o jantar – este retira seu casaco, abandonando a casa, e segue com o bando de Zapata.

A seguir, é mostrado um grupo de soldados federais, à noite na estrada. Ouvem muitos uivos de coioite, ficam com medo, e logo percebem que o barulho vinha, na verdade, dos camponeses. São atacados pelo bando de Zapata, que logo é mostrado cavalgando nos cavalos do extinto grupo de federais, usando suas roupas, armamento e até sapatos. Zapata, então, diz que precisam de munição, “*Como podemos lutar sem balas e munição?*”. Bruscamente, ele faz o retorno com seu cavalo, em um gesto que demonstra raiva, e sai. Os outros os seguem. Como veremos na próxima seqüência, eles foram em busca de munição.





Os zapatistas, em busca de munição, explodem um trem durante a noite – com um carrinho cheio de dinamite, que colocam nos trilhos e se choca com o trem. Novamente surgem das montanhas onde haviam se escondido, atirando e uivando como coiotes. Não encontram munição, somente uniformes, cobertores e muita pólvora e dinamite. Vendo a situação, Zapata decide não esperar mais, e lutar com o que possuem.

A seguir, vemos o vilarejo devastado pela luta, pessoas mortas, um caixão sendo carregado, e os soldados federais sobre um prédio. Acreditam que Zapata foi embora, já que há bastante movimentação de mulheres – elas carregam sacos cheios de pólvora com furos, e fazem trilhas por onde andam. Vão até o forte dos soldados – se aproximam oferecendo ovos – e deixam todos os sacos empilhados. Sob tiros, uma delas coloca fogo na trilha de pólvora, que explode e mata os soldados. Os zapatistas chegam galopando, gritando e atirando.

Em um momento de descanso, os zapatistas comem e bebem rodeados de camponeses, mulheres e crianças, que cantam e presenteiam Zapata com flores e até um porco. Uma mulher se aproxima de Emiliano com uma criança no colo, como se pedisse sua bênção. Juana, uma jovem, lhe prepara tacos e oferece a Zapata. Um dos zapatistas se aproxima, trazendo um garoto que combatia ao lado do irmão – morto há pouco – e Zapata oferece uma recompensa. O garoto pede Blanco, o cavalo. Zapata hesita, mas permite que o leve – Blanco só será visto novamente por Zapata mais adiante, enquanto corteja Josefa em sua casa, e no

final do filme – sem Blanco, passa a usar um cavalo de cor preta. Senhor Espejo se aproxima, acompanhado por Lázaro (um dos zapatistas), e humildemente – refere-se a Zapata como “*Dom Emiliano, meu amigo*”. Traz consigo Fernando Aguirre, que entrega uma carta de Francisco Madero a Zapata. Pablo Gomez a lê.

Carta de Francisco Madero: “*A Emiliano Zapata. Eu, Francisco Madero, pela autoridade a mim conferida pelas forças de libertação, promovo-o a General dos Exércitos do Sul. Que o dia do nosso triunfo chegue em breve. Viva o México!*”

Senhor Espejo tenta convidar Zapata para um jantar em nome de sua esposa e de Josefa. É interrompido algumas vezes pela comemoração dos camponeses, que gritam “*Viva Zapata!*”, e por uma velha senhora que lhe presenteia com uma galinha. No momento em que Espejo se refere à Josefa, Zapata troca olhares com Juana, a jovem que lhe preparava tacos.<sup>61</sup>



Aceitando o convite, Zapata vai à casa do Senhor Espejo, agora vestido em trajes de General e sendo muito bem recebido. Entre Zapata e Josefa está a mãe dela, também a tia e o pai estão presentes. Dentro de um bar, observando o irmão cortejar Josefa pela janela da casa dos Espejo, Eufemio diz que aquilo é perda de tempo, que deveria tê-la roubado ao invés de

---

<sup>61</sup> O que fica implícito no filme será esclarecido no roteiro, em uma seqüência escrita por Steinbeck que não foi filmada. Juana se aproxima de Zapata, senta no chão ao seu lado, e o olha com desejo. Ele, sem jeito, diz: “*Eu tenho que ir agora, Juana. Não preciso mais de você.*” Ela não se move, e ele a toca com afeição. “*Vou te dar um milharal. Você nunca vai passar fome.*” Juana se afasta de Zapata e vê vários grupos de homens sendo alimentados por mulheres, tal qual fazia com ele. Olha para um jovem que está sozinho, sem expressão, e ele retribui o olhar. Ela senta-se ao lado dele, sem dizer nada, e começa a preparar tortilhas.

passar por tudo aquilo. *“Amei de todo coração 100 mulheres que não quero ver nunca mais, e ele ainda está atrás dessa. Não entendo.”*

Novamente no interior da casa, Zapata tenta quebrar o silêncio conversando com Josefa.

Zapata: *“Você pensou em mim?”*

Josefa (sob o olhar da mãe e da tia): *“Dizem que o escudo do guerreiro é o coração de sua amada.”*

Zapata não entende. No roteiro, Steinbeck sugere que esse seria um tradicional provérbio, maneira de falar habitualmente usada nos namoros, cortejos – por isso Zapata não consegue entender. Então, referindo-se a seu belo traje de *charro*,<sup>62</sup> ela diz:

Josefa: *“Temos um provérbio. O homem bem-vestido é bem visto.”*

Zapata: *“Um macaco vestido em seda ainda é um macaco.”*

O cortejo continua, Eufemio e Fernando Aguirre esperam do lado de fora, irritados com a espera. Zapata se levanta, e pede a mão de Josefa em casamento:

Zapata: *“Acredito que o amor não se compra, a não ser com amor. E aquele que tem uma boa mulher, leva o céu dentro do chapéu.”*

As mulheres – Josefa, sua mãe e sua tia – se mostram satisfeitas, e Senhor Espejo faz um gesto afirmativo com a cabeça. Pela janela da casa vemos as pessoas agitadas, e Pablo Gomez vai avisar a Zapata que Diaz fugiu do país. Na rua, começam a atirar e comemorar, gritando *“Viva Zapata!”* Josefa abraça Zapata e lhe beija na boca, para o horror sua mãe. Casam-se em seguida, são mostrados na porta da Igreja, rodeados por muitos homens do exército de Zapata, que jogam seus chapéus para o ar e atiram em comemoração. Estão

---

<sup>62</sup> Os trajes de Zapata são, na maior parte do filme, semelhantes aos dos outros camponeses, roupas claras e simples. No entanto, para ir à casa de Josefa, ele se veste com as roupas de General. Veremos logo abaixo como Elia Kazan utilizou-se de fotografias do México e da Revolução para compor seus personagens.

vestidos de branco, alegres, e uma figura destoava dessa unidade: Fernando Aguirre está vestindo um terno preto, imóvel e bastante sério.<sup>63</sup>



Neste momento, abrimos espaço para comentar as vestimentas de Emiliano Zapata. Na casa de Josefa estava com os trajes de General, vestido de forma bastante diferente da usual – no restante do filme não se apresentará novamente de forma tão formal. Para compor os personagens, Elia Kazan se utilizou de fotografias sobre a Revolução Mexicana. O diretor esclarece que, em 1941, a Revolução Mexicana era a guerra mais fotografada da história, e não somente durante as batalhas, mas também aos homens que participaram dela. Havia milhares de imagens, todos reunidos, bebendo, se abraçando, para depois sair e trocarem tiros. Conhecia tão bem essas fotos que sabia exatamente como ia explorar as enormes possibilidades que me dava o roteiro.<sup>64</sup> Segundo o diretor, os Casasola eram excelentes fotógrafos, que sabiam captar o que Cartier-Bresson chamava “o momento decisivo”, o instante preciso, o ponto mais significativo.<sup>65</sup>

Essas fotos estão reunidas nos dez fascículos do álbum *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, organizados por Gustavo Casasola e lançado em forma de fascículos na década de 1940. As edições são formadas por fotografias do Arquivo Casasola, um acervo formado por cerca de seiscentas mil peças, entre elas documentos, panfletos, recortes de jornal e fotografias, colecionadas por Augustín Víctor Casasola e por outros membros da família, enriquecido com trabalhos de outros fotógrafos. O arquivo foi comprado pelo

---

<sup>63</sup> No roteiro de John Steinbeck, não há referências à presença de Fernando Aguirre em meio aos camponeses.

<sup>64</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: mis películas. Conversaciones con Jeff Young*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 126.

<sup>65</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 146.

governo mexicano em 1976 e atualmente se encontra na Fototeca de Pachuca, vinculada ao Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH).<sup>66</sup> As fotografias são, segundo Barbosa, consideradas patrimônio nacional, vistas como registro histórico, enaltecidas do governo e parte da história oficial mexicana.

Por motivos de localização – os Casasola estavam longe do Estado de Morelos –, e de prestígio social – os movimentos camponeses não eram bem vistos por sua característica indígena –, Emiliano Zapata foi pouco registrado nos primeiros quatro volumes do álbum. Já nas primeiras referências à Zapata e seus seguidores, são destacadas ações consideradas abusivas contra a população do Estado de Puebla, onde teriam atacado uma estação ferroviária e um trem militar, além de combates contra forças federais. Há referências também ao desarmamento da guarnição do *pueblo* e cortes dos fios de telefone e telégrafo como umas de suas primeiras ações – são ações que encontramos no filme *Viva Zapata!*

A representação iconográfica de Zapata na historiografia oficial mexicana varia, desde a lenda negra de *Atila do Sul* até ser incluído no panteão de líderes revolucionários da Revolução, no início da década de 1920.<sup>67</sup> Com exceção dos anos áureos do movimento camponês, nos anos de 1914 e 1915, essa imprensa relacionava o zapatismo ao banditismo e à violência de seus membros. Arnal mostra que, diante dos olhos do leitor da capital mexicana, o zapatismo seria um movimento de camponeses e índios, bárbaros, pobres, alheios às tradições e costumes urbanos civilizados e próximos à delinquência. Além disso, os personagens fotografados representariam o “tipo fotográfico zapatista”, uma partícula constitutiva de uma unidade maior, o zapatismo, não identificados por seus nomes ou apelidos. Esses eram meios de a imprensa oficial desqualificar, propositadamente, o movimento camponês do sul do país.

Uma fotografia que serve de exemplo contrário à maioria das imagens do movimento zapatista é a captada pelo fotógrafo Hugo Brehme<sup>68</sup>, foto esta possivelmente retirada no pátio

---

<sup>66</sup> BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006. p. 17.

<sup>67</sup> ARNAL, Ariel. Construyendo símbolos – fotografía política em México: 1865-1911. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe – EIAL*, Tel Aviv, v.9, n.1, ene-jun, 1988.

<sup>68</sup> Hugo Brehme foi um dos fotógrafos mais importantes do movimento zapatista, segundo Arnal. Alemão de origem tornou-se conhecido ao publicar, na Alemanha e México, os resultados de sua viagem pelo centro e sul deste país. A importância histórica de seu trabalho se deve principalmente ao registro do período revolucionário. Atualmente não chegam a cem o número de imagens registradas por Brehme durante seu périplo com os zapatistas que se conservam na Fototeca del INAH. No entanto, é interessante observar a visão de um estrangeiro que se preocupou em fotografar os zapatistas e o sul do país. Sua condição de estrangeiro o livra dos estereótipos nacionais e dá à Zapata a liberdade de mostrar-se como líder.

do Hotel Moctezuma, em Cuernavaca, quartel-general dos zapatistas quando estes tomaram a cidade por volta de maio de 1911.<sup>69</sup> Segundo Arnal, preparação da cena responderia à intenção de Zapata se mostrar para a imprensa não somente como líder dos movimentos camponeses do sul, visto que se apropria de elementos iconográficos de um profissional da luta revolucionária: usa uma carabina, *cananas* cruzadas no peito, o sabre embainhado, a faixa com as cores nacionais, a banda de general. Essa apropriação dos símbolos inimigos – sabemos que o exército zapatista não usava uniforme – indica uma necessidade de legitimação do movimento por parte de seu líder. Esses símbolos sugerem um “canibalismo simbólico”, que significam a vitória sobre o inimigo e o respeito e admiração por ele. Importante observar que essa fotografia se encontra no “Arquivo Casasola”, apesar da autoria ser de Hugo Brehme. Por esse motivo consideramos importante percorrer alguns de seus significados, já que para a realização de *Viva Zapata!*, Elia Kazan se utilizou das imagens presentes do Álbum, e quando mostra Zapata na casa de Josefa, o veste com as mesmas roupas que vemos na fotografia de Brehme. Importante lembrar ainda que a fotografia de Hugo Brehme é uma exceção à forma com que Zapata é mostrado, geralmente em retratos coletivos.

Voltamos ao filme. O rosto de Josefa é mostrado em um close, ela acorda e está sozinha na cama – os recém-casados estão em lua de mel. Vai ao encontro de Zapata, que está na janela. Do lado de fora estão Eufemio, Pablo, a Soldadera, Fernando Aguirre e outros camponeses, comemorando a vitória contra Diaz. Aguirre está sóbrio e sério, não vê motivos para comemorar pois não ganharam nada, considera aquela uma “*meia vitória*”, e que ainda “*haverá muito mais sangue derramado*”. Eufemio se irrita com sua frieza e sai. No quarto, Josefa volta para a cama e chama Zapata, que continua a olhar para o lado de fora da janela, com ar de preocupação. Lembra que encontrará com Madero: “*Madero está na capital. Amanhã, irei vê-lo.*” Josefa muda de assunto, fala sobre filhos, mas a expressão de Zapata continua a mesma. Hesitante, fala com a esposa:

Emiliano: “*Eu vi Madero com seus homens. Homens letrados. Advogados, homens educados. Meu cavalo e meu rifle não me ajudarão lá.*” Para por alguns segundos, e revela à Josefa: “*Eu não sei ler.*”

---

<sup>69</sup> Emiliano Zapata junto a una escalera. Fotografia de Hugo Brehme. Fototeca del INAH, Fondo Casasola, 63464.

Ela se mostra carinhosa e compreensiva, e Zapata pede para que ela o ensine a ler. Vai até a janela e pede silêncio ao grupo que falava alto, e estes começam a cantar para o casal – a música é *Las mañanitas*. Josefa começa: “*No princípio, Deus criou o céu e a terra...*”



Na cena da lua de mel de Zapata e Josefa, Kazan diz ter orientado Brando. Pediu que não se equivocasse com o que dizia o roteiro, sobre o amor de Zapata por sua mulher. Kazan diz que Zapata faria qualquer coisa por seus camaradas, companheiros de luta, mas depreciava as mulheres. A cena em que a corteja, e durante um momento mostra aspirações da classe média, essa está bem. Mas nas cenas em que ficam sozinhos, Kazan orientou Brando a não interpretar de forma tão amorosa. Na noite de núpcias, no momento em que Zapata abre a janela, dá a sensação de que lhe atrairia mais estar entre seus companheiros a estar com Josefa. Kazan afirma que é importante compreender que, para os camponeses, as relações sexuais não tem muita importância. Se tornou uma grande coisa a partir de nós, o amor romântico seria produto das classes ociosas. A cena da noite de núpcias não saiu muito boa

pois deviam estar vestidos, ela com uma camisola e ele sem camisa. Isso teria sido autêntico, porém deram à cena um toque romântico. É a única cena do filme que não agrada à Kazan. Diz que pareciam demais com estrelas de Hollywood, Brando estava muito bem alimentado e com o corpo em forma, parecendo um esportista americano, tinha o aspecto de um típico americano. “E quanto a ela, parecia uma rainha da beleza, tão artificial e impecavelmente maquiada!”<sup>70</sup> Mas como evitar o glamour com um casal de camponeses formado por Brando e Jean Peters?<sup>71</sup>

Voltamos ao filme. No Palácio Nacional, o grande quadro de Porfírio Diaz é removido da parede – representando sua queda. Francisco Madero (Harold Gordon) se mostra entusiasmado, mas Zapata quer saber quando os camponeses terão suas terras de volta. Madero diz que as terras serão devolvidas, mas dentro da lei, que o assunto é delicado e deve ser estudado. O novo presidente oferece a Zapata um rancho, com terras muito ricas, planas e bem irrigadas, como recompensa pela sua luta.

Francisco Madero: *“É um velho costume recompensar generais vitoriosos. E ninguém merece mais do que você.”*

Zapata: *“Eu não lutei por um rancho.”* Irritado, joga os mapas no chão, e diz de forma violenta: *“Desculpe, mas as terras pelas quais eu lutei não eram para mim. E as terras pelas quais lutei?”*

Francisco Madero, espantado: *“General, cuidaremos disso. Acredite, tudo tem sua hora.”*

Zapata: *“Agora é uma boa hora.”*

Madero tenta explicar que o governo é constitucional, e só há uma maneira de devolver as terras: através da lei. Sai da sala por alguns minutos, e Zapata se mostra decepcionado com suas atitudes: *“Esse rato de terno fala demais, como Diaz.”* Pablo Gomez tenta acalmar Zapata. Aguirre, por sua vez, afirma que se Madero não devolver as terras ao povo, deve ser extirpado também, e considerado um inimigo, como foram os outros governantes. Pablo Gomez, admirado com a frieza de Aguirre:

---

<sup>70</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. p.151. Resultado de longa pesquisa no México, como já esclarecemos acima, o roteiro de John Steinbeck recebeu crédito de John Womack Jr., historiador da Universidade de Harvard, Estados Unidos, e autor de *Zapata and the Mexican Revolution*. Segundo o historiador, Steinbeck descobriu documentos até então desconhecidos sobre o casamento com Josefa Espejo.

<sup>71</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Kazan humaniza Zapata em versão trotskista*. Folha de São Paulo, 13 de agosto de 1990, Caderno Ilustrada, página E-4.

Pablo Gomez: “*Você é seu emissário, oficial e amigo.*”

Fernando Aguirre: “*Não sou amigo de ninguém, a não ser da lógica.*”



Devemos abrir espaço para algumas considerações. Primeiro, a respeito de Francisco Madero. No filme ele é mostrado como um homem indeciso, frágil, vulnerável e por vezes inocente. No entanto, é apresentado no álbum dos Casasola como um “apóstolo da democracia”, um dos expoentes da política mexicana, cuja morte solidificaria sua imagem de mártir e reforçaria a traição de Victoriano Huerta. Barbosa considera que, “se compararmos as imagens de Madero com as de Villa e Zapata podemos concluir que, para os Casasola, o grande líder da revolução foi Madero. Isso significa que interpretaram a revolução do ponto de vista liberal.”<sup>72</sup> Pode ser que, ao mostrar um Francisco Madero frágil, Kazan reforce a força e convicção de Emiliano Zapata. Além disso, ficará claro que o poder mudará a todos que o alcançaram. Zapata é o único que desistirá do poder antes de se corromper por ele.

Também é importante a posição de Fernando Aguirre. Desde o início do filme, ele se apresenta de forma racional e fria, destoando dos demais personagens. Nestas cenas, em que declara valorizar somente a lógica, fica claro que ele não está lutando pelos mesmos ideais que os zapatistas – a devolução das terras. Afirma que as leis não governam, mas sim os homens, e aqueles que estavam no governo ainda se fazem ouvir. “*Precisam ser extirpados.*” Pablo, no entanto, mostra seus reais objetivos: “*Mas primeiro, as terras devem ser*

---

<sup>72</sup> BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006. p. 88.

*devolvidas.*” O personagem de Aguirre é bastante controverso e passível de diversas interpretações. Aquelas que consideram *Viva Zapata!* uma crítica de Kazan ao comunismo, vêem Aguirre como um revolucionário comunista que busca somente o poder, a qualquer custo e a despeito de todos. Acreditamos que o filme, representativo na obra de Kazan e Steinbeck, revela seus pensamentos e crenças, mas não voltados necessariamente a questões políticas. Vemos que o filme mostra um líder movido por causas sociais, principalmente injustiça, ao contrário daqueles – como Aguirre – que vêem a Revolução em termos políticos, valorizando a questão do poder.

Voltamos ao filme. Zapata pede a opinião de seu irmão, e este diz que as terras do rancho são boas. Zapata o encara como se não entendesse o que diz, e Eufemio, alterando a voz: *“Que mal há nisso? Nunca ficou com nada. O resultado é que não temos nada.”*

Madero retorna à sala, pede que Zapata confie em suas intenções, e diz considerar necessário desarmar a população, o primeiro passo para uma nação pacífica e com leis. Pede, assim, que desfaçam o exército e se desarmem. Zapata, então, mostra que seria impossível terem suas terras de volta sem lutarem, sem suas armas.

*Zapata: “Está nos pedindo para nos desarmarmos. Como conseguir terras e mantê-las, sem armas?”*

*Francisco Madero: “Não é tão simples, é uma questão de tempo.”*

*Zapata: “Tempo é coisa para legislador. Um fazendeiro só tem tempo para plantar e colher. E não podemos plantar e colher tempo.”*

Zapata se irrita com o discurso de Madero, tão semelhante ao de Diaz. Afirma que confiará nele enquanto ele manter suas promessas, e nem um minuto a mais. Victoriano Huerta (Frank Silvera), um dos generais de Madero que lutaram no Norte, entra na sala. Steinbeck o define como um homem duro, cruel e ambicioso. Na cena aparece comentando com outros oficiais que Zapata deve ser morto, para que tempo e vidas sejam poupadas – a de Madero, inclusive.

*General Huerta: “Nunca chegaremos a algum lugar enquanto Zapata viver. Ele acredita na sua luta.”* Um dos soldados de Huerta observa que Madero também. *“Eu sei, mas ele é um rato, é fácil lidar com ele. Zapata é um tigre. É preciso matar um tigre.”*

Na próxima seqüência uma praça é mostrada, onde os camponeses em fila entregam suas armas – Madero foi a Morelos explicar a importância de se desarmarem. O General Huerta, presumidamente sem o conhecimento de Madero, envia suas tropas, e Zapata pensa que foi Madero quem o ordenou a tal atitude. Organiza rapidamente seus homens e saem ao encontro das tropas de Huerta. Eufemio derruba um de seus inimigos do cavalo, e se veste com suas roupas, para que possa despistar os outros indicando a direção errada. Surgindo da vegetação, os camponeses atacam e atiram nos homens de Huerta.

A seqüência seguinte mostra Madero em uma sala, onde está há dias. Um oficial enviado por Huerta entra na sala, dizendo que é mantido ali para sua proteção, e não como prisioneiro do General, já que Zapata e Pancho Villa querem o matar. O oficial afirma que Huerta quer vê-lo, e Madero vai, esperançoso de que tudo acabará bem. Uma emboscada está armada na estrada, e Madero é morto com um tiro.



Agora, o exército zapatista luta contra Huerta, está mais organizado e pune os traidores de forma rigorosa. Pablo Gomez, que havia se encontrado com Madero muitas vezes, está preso em um pequeno cômodo, escoltado por guardas. Zapata e Fernando entram, e Pablo confirma os encontros, diz que Madero era um bom homem e estava interessado em devolver as terras aos camponeses.

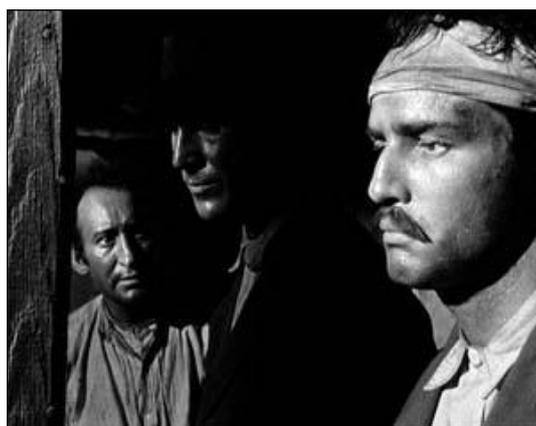
Pablo Gomez: *“Se pudéssemos construir enquanto incendiamos. Se pudéssemos plantar enquanto destruimos.”*

Fernando Aguirre: *“Você é um desertor.”*

Pablo Gomez: *“Não! Nossa causa era a terra, e não uma idéia. Terras com milho plantado para alimentar as famílias. Liberdade não é uma palavra, mas um homem*

*sentado tranqüilo em frente de casa, à noite. Paz não é um sonho! Descanso, bondade. Uma pergunta não para de me atormentar. Algo de bom pode decorrer de uma má ação? Pode a paz decorrer de tanta matança? Pode a bondade advir de tanta violência? Pode um homem cujo pensamento nasce da raiva e do ódio, nos levar à paz? Pode ele governar em paz? Eu não sei. Deve ter pensado nisso, Emiliano. Você sabe?”*

Zapata não responde, há um silêncio. Sabendo que vai ser morto, Pablo pede que Zapata o faça pessoalmente, e não chame o esquadrão. Do lado de fora, o tiro é ouvido. A Soldadera, mulher de Pablo Gomez, corre triste e assustada. Fernando Aguirre mostra satisfação. Observamos que, segundo o discurso de Pablo Gomez, a Revolução estava caminhando por uma trilha diferente do seu início, quando se lutava somente pelas terras, pela justiça. A mensagem que Elia Kazan deixa sobre a Revolução é que ela não levou muitas mudanças ao México, apenas fortaleceu a idéia de unidade nos camponeses.



Na casa de Zapata, Senhor Espejo se irrita com a pobreza e vestimentas da filha, afirma que Zapata poderia aproveitar seu título de General para ser dono de metade do Estado, ter o respeito das pessoas, vestir-se bem, promover sua imagem, como Francisco Villa. Nesse momento, Zapata chega e conta a Josefa que Huerta foi derrotado. Muito cansado, deita-se para dormir.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> A seguir, as próximas cenas do roteiro de Steinbeck – que não chegaram a ser filmadas por Kazan. No meio da noite, os homens que guardam a casa de Zapata dormem assim como o casal Zapata e Josefa. Um barulho é ouvido, um dos guardas acordam mas cai no sono novamente. A silhueta de uma mulher pode ser vista, carregando uma pequena vela e entrando na casa de Zapata. A mulher tem uma faca na mão, e está prestes a atacá-lo, quando Josefa acorda e coloca sua mão na frente – acaba sendo cortada. Só então podem ver que a invasora é a Soldadera, mulher de Pablo Gomez, querendo vingar a morte de seu marido. Os guardas a levam para fora, e Zapata entra em desespero, chorando até a exaustão, e diz a Josefa: “*Isso deve acabar. A matança deve acabar. Pablo disse isso. É tudo o que sei fazer.*” Do lado de fora, a Soldadera está ajoelhada no chão,

No Palácio Nacional, Zapata e seu exército entram na sala do Presidente por uma das portas, e ao lado o posto entra Francisco Villa (Alan Reed) acompanhado de seus homens. Villa derruba o grande quadro do General Huerta, e segue em direção a Zapata. Abraçam-se e se posicionam para tirar um retrato. Seus homens estão em pé, na sua frente a cadeira presidencial e quatro menores, duas de cada lado. Villa insiste para que Zapata sente-se na cadeira presidencial, mas ele se recusa.<sup>74</sup> A fotografia é tomada, e os homens comemoram.

Esta cena é uma reprodução exata de uma das fotografias mais conhecidas e reproduzidas da Revolução Mexicana e foi feita também pelos Casasola. Kazan afirma que nunca havia trabalhado tanto com fotografias como para a realização de *Viva Zapata!*, o que foi importante para dar mais realidade e autenticidade ao filme. Sobre essa cena, conta que deu a fotografia a seu ajudante e diretor de elenco e pediu para que buscassem pessoas exatamente iguais e com vestimentas similares também. Coube a Kazan colocar duas portas, uma para Zapata entrar com seus homens e outra para Villa e seus homens. Começaram a entrar e a sentar em suas cadeiras. O fotógrafo fez sua foto e foi como uma imagem congelada. “É uma reprodução exata desse livro. Reproduzi o efeito dessas fotografias algumas vezes, e a partir delas descobri o verdadeiro estilo da época.”

---

algumas pessoas ouviram a movimentação e se aproximaram. Zapata tenta explicar que foi necessário matar Pablo, mas ela somente repete: “*Ele era seu amigo*”. Zapata a deixa ir embora, mesmo com os guardas querendo matá-la. A pequena faca de Pablo Gomez, que havia ficado com ela, é entregue a Zapata. Com a faca do amigo na mão, correm lágrimas pelo rosto dele.

<sup>74</sup> Interessante observar que esta situação é contada por um dos últimos zapatistas vivos. No documentário *Los últimos Zapatistas: heroes olvidados*, do cineasta mexicano Francesco Taboada Tabone, realizado com o apoio da Universidad Autónoma del Estado de Morelos; Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Morelos e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey – Campus de Cuernavaca, no ano de 2000, vemos o depoimento dos últimos homens e mulheres que lutaram ao lado de Zapata. Eles contam o cotidiano da Revolução e lembram sua convivência com o líder. Don Antonio estava presente no Palácio Nacional no momento do encontro entre os Generais, e saiu na fotografia – está ao fundo, na direção de Pancho Villa, vestindo camisa branca, chapéu marrom e um grande lenço escuro no pescoço amarrado em forma de laço. Don Antonio conta que Villa ofereceu a Zapata a cadeira presidencial, “Sente-se Zapata”, dizia. E Zapata recusou, “Não general, isso não, isso não posso fazer”.



Tal imagem, na visão de Barbosa, tornou-se emblemática. Além dos dois personagens, está presente na fotografia um “painel do povo mexicano”, uma síntese do auge da revolução camponesa. Villa traz um sorriso no rosto e um ar alegre, satisfeito, mas Zapata não parece à vontade. Se agregarmos essa fotografia à seguinte, quando se deixam fotografar durante um banquete no palácio com membros do gabinete e do corpo diplomático, notamos o seu ar

ensimesmado, severo, áspero e distante, olhar desconfiado, quase hostil ao fotógrafo.<sup>75</sup> Essas imagens foram inseridas no álbum no capítulo que retrata o ápice do movimento camponês, no capítulo intitulado *Entrada triunfal del Ejército Convencionista a la capital*. Essa imagem, junto com outras duas, são as mais conhecidas de Villa e Zapata juntos, conforme indica Barbosa. São elas: à cavalo, entrando na Cidade do México, no ano de 1914; e durante um almoço no Palácio Nacional, acompanhados de José Vasconcelos, Eulálio Gutiérrez e demais membros do corpo diplomático; e dentro do Palácio Nacional, Villa sentado na cadeira presidencial e Zapata ao seu lado.

No Álbum dos Casasola, há poucas fotografias de Villa, e estas os mostram de forma ora positiva, ora negativa: “Encarnou o machismo mexicano e hispânico, mas também a imagem positiva do bandido providência, da invencibilidade, do heroísmo épico”.<sup>76</sup> Sobre a representação de Villa e Zapata no Álbum dos Casasola, Barbosa considera:

Zapata e Villa, essas duas figuras nucleares no imaginário coletivo da Revolução Mexicana, nunca foram assimilados positivamente pela elite mexicana. O álbum procurou neutralizar a importância desses líderes, reservando os melhores atributos para os líderes ligados ao projeto dos constitucionalistas. Assim procurou realizar as figuras de Madero, Carranza e Obregón. Villa foi um pouco mais representado que Zapata nos álbuns, mas nota-se que os dois foram neles desqualificados.<sup>77</sup>

Voltamos ao filme. Emiliano Zapata e Pancho Villa saem da sala, e em seguida são mostrados diante de um lago, deitados na grama.<sup>78</sup> Fernando Aguirre vem ao seu encontro, lembra que já passa das três horas, e que precisam discutir questões políticas. Villa, que ocupa o cargo de Presidente, diz que já está cansado da luta e está indo para casa. Sugere que Zapata ocupe seu lugar – este inicialmente se recusa, mas acaba aceitando. “*Só há um homem em quem confio*”, diz olhando para Zapata. “*Sabe ler?*” E Emiliano, com orgulho, faz um gesto

---

<sup>75</sup> BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006, p.117.

<sup>76</sup> *Idem, ibidem*. p. 118.

<sup>77</sup> *Idem, ibidem*. p. 119.

<sup>78</sup> A seqüência do roteiro, escrita por Steinbeck, também não foi filmada. Pancho Villa convida Zapata para visitar suas terras, que não são tão verdes como as dele, mas são interessantes. Emiliano pergunta: “*O que há para fazer lá?*” Villa responde: “*Caçar e mulheres.*” “*E o que há para caçar?*”, novamente pergunta Zapata, que ri da resposta. “*Mulheres*”, diz Villa, sem rir – ele fala sério. Compara as mulheres aos pequenos porcos que tem em sua propriedade: “*Não muito bonitos, mas são bons*”. Chega uma jovem oferecendo comida aos homens, Villa gosta da comida e presenteia a garota com uma medalha que tira do bolso, dizendo: “*Use com orgulho. Ela já esteve no peito do Presidente do México.*”

afirmativo com a cabeça. “Então, você é o Presidente. É sim, acabei de nomeá-lo. Vai ver que tenho razão. Não há mais ninguém. Eu pareço um presidente? Não há mais ninguém.”

Na sala da presidência, Zapata está sentado na cadeira presidencial. Aguirre, em uma pequena mesa à sua frente, segurando muitos papéis. Um secretário está em frente a Aguirre. A câmera se posiciona atrás de Zapata, e mostra a sala ampla, com pessoas de todas as classes esperando para audiências com o Presidente – um velho General, um diplomata estrangeiro, uma delegação de camponeses. Zapata insiste em ser chamado de General, e não de Presidente.<sup>79</sup> O secretário então, apresenta o próximo assunto a ser resolvido: “Uma delegação do Estado de Morelos com uma petição.” O presidente, que estava com a cabeça baixa, mostra interesse. Levanta-se, vai ao encontro dos camponeses, afirma que os conhece e pergunta o que os levou até ali. Os homens se calam, hesitando em falar. Finalmente, reclamam de Eufemio, que se apossou das terras que haviam sido distribuídas aos camponeses, os expulsou de lá e matou um homem que não quis sair. O presidente então diz: “Bem, quando eu tiver tempo vou averiguar.” Um dos camponeses, que estava atrás de outro e ainda não aparecera contesta, desafiador:

Camponês: “Esses homens não tem tempo.”

Zapata: “É que...”

Camponês, levantando a mão em um gesto que interrompe a fala de Zapata: “Araram as terras e a plantaram quase toda, não tem tempo. Seu irmão...”

Zapata, bruscamente e em alto tom de voz: “Meu irmão é um General! Ele se tornou um, lutando e matando muitos dos seus inimigos. Não esqueça isso!” Após alguns segundos em silêncio, sob o olhar desafiador deste camponês, diz “Sou um de vocês, podem confiar em mim.”

---

<sup>79</sup> Cenas do roteiro que não fazem parte do filme. Fernando Aguirre se dirige a um velho General: “Podemos ver seu relatório sobre o inimigo?” O velho se aproxima, “General Carranza está em Veracruz. Seu exército está intacto. Obregón está entrincheirado em Puebla. Será difícil o desalojar, ele é um ótimo oficial.” Se volta para Zapata e pede permissão para continuar. Fernando o interrompe “Seu relatório está terminado”, mas Zapata o deixa falar. O velho general afirma não querer apoiar os homens que lutaram contra Emiliano, mas Carranza e Obregón são fortes, inteligentes, engenhosos e bastante honestos – bons oficiais. “Seria presunçoso, meu General, sugerir que considere uma aliança com eles, para o bem do México?”, pergunta o velho a Zapata. Fernando interrompe, violentamente: “Para o bem do México! Madero fez uma aliança com Herta para o bem do México e Huerta o matou! Não há boas alianças! Nós os caçaremos e mataremos, ou eles farão o mesmo. Diaz não fez alianças, e governou por trinta e quatro anos! O princípio do sucesso é sempre o mesmo. Não pode haver oposição. Certamente nossos fins são diferentes” (refere-se à ditadura de Diaz). O velho General diz que não pensa da mesma forma. “Estou velho e posso ser tolo. Eu matei muitos homens que divergiam das minhas opiniões. Me esqueci porque fiz isso, a não ser pelo fato de serem da oposição. E me esqueci porque eles eram da oposição também. Meus amigos, em algum momento nós precisamos começar a construir a paz. Como um velho soldado, eu aprendi que há momentos em que precisamos lutar. Mas ao menos que o fim seja a paz, a estrada não tem fim e a jornada é vazia.” Os olhos hostis de Fernando o observam, já Zapata olha em outra direção. O velho pede permissão para sair, e Fernando sussurra para Zapata: “Este homem é perigoso!”

Camponês: *“Se é (um deles) sabe que a terra não pode esperar. Os sulcos estão abertos, as sementes não foram plantadas, e as barrigas não podem esperar.”*

Olham-se com hostilidade. É como se a audiência com Porfírio Diaz se repetisse, e Zapata pergunta o nome do camponês. Este, com um sorriso desafiador, responde devagar: *“Hernandez”* (o ator que interpreta esse personagem é Henry Silva). Com a lista de nomes nas mãos, entregue por Fernando Aguirre, Zapata vai até sua mesa e pergunta novamente o nome. *“Hernandez.”* Começa a soletrar: *“H. E. R. N. A.(...)”* Zapata faz um círculo ao redor do nome, mas repentinamente pára, encara o papel, o rasga e quebra o lápis na mesa. Aguirre o observa, curioso. O rosto de Zapata fica muito próximo à câmera, em seus olhos há luz, e o rosto de Aguirre, ao seu lado, aparece pouco iluminado. Este coloca a mão sobre o ombro de Zapata, como se entendesse o que aconteceu e tentasse trazê-lo de volta para seu lado. Emiliano sai, bruscamente, e entra em outra sala, abre gavetas procurando pertences. Aguirre o segue:

Fernando Aguirre: *“Onde você vai?”*

Zapata: *“Eu vou pra casa.”*

Fernando: *“Está jogando tudo fora. Se sair, seus inimigos estarão aqui amanhã, nesta sala. Eles o perseguirão até você cair morto. Se sair agora vai morrer.”*

Zapata, já com seus pertences, saindo da sala: *“Vou morrer de qualquer jeito.”*

Fernando: *“Zapata, em nome da nossa luta, não vá!”*

Zapata: *“Em nome da nossa luta, eu vou.”*

Fernando: *“Eu não vou com você.”*

Zapata: *“Eu não espero isso de você. Agora eu o conheço. Nada de campos ou casas. Nenhuma esposa ou mulher. Nenhum amigo ou amor. Você só destrói, essa é sua paixão. Vou dizer o que vai fazer agora. Irá até Obregon ou Carranza. Você nunca mudará.”*





Entra novamente na sala de audiência. Aproxima-se dos camponeses e vai junto com eles para Morelos. Assim, Zapata deixou o poder ao perceber que agia como aqueles que já haviam derrubado. Segundo Elia Kazan, os acontecimentos foram dramatizados para a realização do filme, mas essa situação realmente aconteceu com Emiliano Zapata, o revolucionário mexicano. Ele se encontrava com Villa para decidirem o destino do México, e Zapata tornou-se administrador. A partir daí percebeu que, a fim de manter o controle do país, havia se convertido em uma força repressiva que dominava e sufocava a população. Não se sabe exatamente quando, mas um dia reuniu os amigos, montou num cavalo e voltou à Morelos.<sup>80</sup> Kazan deixa claro que interessava a ele e a Steinbeck a forma como Zapata renunciou aos benefícios que o poder trazia, o que fazia dele diferente de outros revolucionários, que quando atingem o poder tornam-se totalitários, como aqueles que ali estavam. Assim, ao deixar o Salão Presidencial – e conseqüentemente seu cargo – Zapata recusa a corrupção do governo, e se distancia de Fernando Aguirre, um personagem ficcional que representa todos os que traíram ideais justos e democráticos com a repressão e corrupção. Para nós não importa se a cena ocorreu ou não, não temos informação nos estudos sobre Zapata ou sobre a Revolução se esse acontecimento foi exatamente assim. Mas o importante aqui é a construção que Kazan faz da história do México para sua obra.

Voltamos ao filme. Os camponeses, acompanhados de Zapata, chegam a um fazenda que está em ruínas. Entra na casa, há uma velha índia cozinhando no chão, galinhas e porcos.

---

<sup>80</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: mis películas. Conversaciones con Jeff Young*. Barcelona: Paidós, 2000. p.129.

A câmera pára em Eufemio, deitado num sofá, surpreso ao ver Zapata, acordando a jovem que dorme aos pés do sofá, no chão – ela é esposa de um dos camponeses.

Zapata se aproxima do irmão, calmamente. Pergunta se ele havia mesmo tomado aquelas terras.

Eufemio: *“Tomei o que eu queria.”*

Zapata: *“Mano...”*

Eufemio: *“Eu tomei suas esposas, também.”*

Zapata, o puxando pelos cabelos violentamente: *“Que espécie de animal é você?”*

Eufemio: *“Sou um homem, não uma aberração como meu irmão.”* Zapata ordena que ele saia, mas Eufemio continua: *“Lutei tanto quanto você! Todo dia que você lutou, eu lutei! Sou um General. Veja! Meu pagamento: poeira (mostra seu bolso vazio). Nem posso comprar tequila. Derrotamos Diaz, ele mora em um palácio em Paris. Derrotamos Huerta, ele é rico e mora nos Estados Unidos. Tenho que pedir esmola na vila para quem nunca disparou uma arma (olha para os camponeses que os observam, de dirige a eles). Sou um General e vou agir como tal! E que ninguém tente me impedir.”*



Sai da sala, levando a jovem com ele. O marido dela tenta se aproximar, Eufemio impede. Avançam por um corredor – Eufemio e a mulher – e são observados pelo camponês. A câmera se volta para Zapata, que olha ao seu redor. Senta-se, e é rodeado pelos camponeses, que o observam. Zapata fala para eles, a câmera posicionada como se fosse um deles a olhar para o líder.

Zapata: *“Estas terras são suas. Devem protegê-las. Não serão suas por muito tempo se não as protegerem. Se necessário com suas vidas, seus filhos e as vidas deles. Não subestimem seus amigos, eles voltarão. E se queimarem sua casa, construam-na novamente. Se destruírem seu milho, replantem. Se seus filhos morrerem, tenham mais. Se os tirarem do vale, vivam nas montanhas. Vocês procuram por líderes fortes e sem defeitos. Eles não existem. Só há homens como vocês. Eles mudam (faz um gesto se referindo a Eufemio). Eles desertam. Eles morrem. Os únicos líderes são vocês mesmos. Um povo forte é a única força duradoura.”*



Eufemio e a jovem, que haviam entrado em um cômodo para pegar seus pertences, saem e se dirigem à porta de saída, passando por um corredor. O marido dela os observa, e atira nele pelas costas. Parte da sala é mostrada, o longo corredor ao centro, e Eufemio no fim dele, cambaleando. Na cena seguinte já vemos Eufemio em primeiro plano, se apoiando no portão e gritando por Emiliano. Eufemio cai, seu rosto não é mais mostrado, apenas parte do corpo, e Zapata está ao seu lado, com as mãos sobre ele. *“O que ele disse é verdade. Ele lutou todos os dias ao nosso lado.”* Um dos camponeses diz: *“Ele era um General. Nós o enterraremos como tal.”* E Zapata afirma que o levará para casa, já que ele não morreu em combate. Pede para ficar sozinho com o irmão, o abraça e retira o cigarro que ainda estava em sua boca.



Elia Kazan lembra que esta cena foi fácil, já que Quinn a entendeu perfeitamente e facilitou as gravações. Além disso, as tensões presentes entre os atores, Brando e Quinn, se revelariam no embate entre os personagens. Anthony Quinn diz que, nesta cena, se utilizou de criatividade para “tirar vantagem”.

O diálogo de Steinbeck era irretocável, mas Marlon e eu improvisamos a maior parte da marcação, e antes que as câmeras rodassem tomei providências para tirar vantagem da cena. Colei um cigarro na boca, de forma a pender precariamente do lábio inferior, sabendo que quando a câmera se aproximasse para o close-up do meu querido irmão, a fumaça ia subir bem na cara de Marlon. Eu estaria de fora, mas a fumaça estaria me substituindo e ia atrapalhar bastante. Marlon tentou me arrancar o cigarro da boca, mas não contava com a cola. Então me agarrou pelo cabelo e sacudiu, para me fazer criar juízo. As tensões acumuladas graças a Gadge afloraram e lutamos, numa briga que faria uma das cenas mais fortes do filme.<sup>81</sup>

No salão presidencial, os novos Generais que estão no poder conversam sobre Zapata. Os oficiais dizem que é impossível lutar contra um inimigo que não se pode ver, que os camponeses são de outra raça, que não tem medo de nada – tem as suas casas e plantações destruídas, mas refazem tudo, e quando os oficiais chegam, fogem sem deixar rastro.<sup>82</sup> Um General mais velho lembra que não é contra um homem que eles lutam, mas contra uma idéia, e cada homem e mulher de Morelos faz parte do exército zapatista. Uma voz vem de fora do plano. Os olhares se voltam para o dono da voz, é Fernando Aguirre, que diz: “*É um homem! É Zapata! Cortem a cabeça da cobra e o corpo morrerá! Matem Zapata e o problema estará resolvido!*”<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> QUINN, Anthony e PAISNER, Daniel. *Tango solo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 180.

<sup>82</sup> No roteiro de Steinbeck, há algumas cenas em que os oficiais chegam a um vilarejo sem moradores, mas onde há plantação, casas construídas, e tortilhas ainda quentes. Perguntam a um dos camponeses que encontram pelo caminho – Lázaro – onde estão todos, e onde está Zapata. O velho camponês aponta, vagamente, para as montanhas, e diz que os oficiais nunca conseguirão combatê-los, que não há meios de brigar contra algo que não se vê. Novamente aqui a idéia do mimetismo, muito provavelmente Steinbeck conhecia o livro *O Labirinto da Solidão* de Octavio Paz publicado pela primeira vez em 1949. Os textos de Rulfo foram publicados em livro somente em 1953 embora como fossem contos deviam circular anteriormente em revistas culturais. Em seguida os oficiais colocam fogo na plantação e destroem o vilarejo.

<sup>83</sup> Steinbeck descreve o plano de Fernando Aguirre para matar Zapata – este não é mostrado no filme. Aguirre se dirige a Jesus Guajardo, pergunta se estudara sua proposta. “*Sou um soldado, nunca fiz nada assim*”, afirma Guajardo, é então interrompido por Fernando: “*Se você é um soldado, sabe que o objetivo de uma guerra é a vitória.*” Exige que o homem dê uma resposta imediatamente. Guajardo então, em primeiro plano: “*Se eu me recusar a fazer o que você quer, eu estarei em perigo porque sei do seu plano. Seria perseguido, e tentaria fugir e seria morto. Na realidade, eu não tenho escolha!*” Em próxima seqüência, são mostradas mulheres dos camponeses conversando sobre novas batalhas, Josefa está entre elas e fica preocupada. Afirma não saber nada sobre as novas armas, já que Zapata não contou nada a ela.

Interior da casa de Zapata, ele e Josefa na cama. Ele é acordado por um assobio (meio de comunicação que, segundo Anthony Quinn, também era usado pelos camponeses). Cavalos de aproximam e quatro camponeses trazem notícias a Zapata sobre novos armamentos - armas novas, nunca usadas – oferecidos por um Coronel federal desertor, que havia sido rebaixado e queria vingança. Como prova de lealdade, executou Juan Calsavo, chefe de polícia que havia matado muitos zapatistas. “Parece uma armadilha, e bom demais para ser verdade”, afirma Zapata. Marca então com os camponeses para que peçam mais provas de lealdade a este Coronel. Os homens vão embora, a câmera segue Zapata até a entrada de sua casa. Josefa e aproxima e quer saber o que aconteceu, ele é bastante ríspido com ela e pede silêncio.<sup>84</sup>

Em entrevista a Jeff Young, Kazan fala sobre a relação entre Zapata e Josefa. Diz que Brando fez uma atuação incrível como camponês, que pensava como camponês, e só pensava em sua luta - não se apaixonaria por ninguém, apenas usaria as mulheres, e não teria nenhum outro interesse na vida além da luta pela justiça e pela terra.

Zapata e os camponeses vão ao encontro do Coronel, Jesus Guajardo (Frank De Kova). Zapata vai com a certeza de que eles já não precisam de sua liderança, e se algo acontecer seu povo saberá se reerguer e recuperar as terras do vale. Chegam a uma fazenda, com grandes portões. Passam por um corredor formado por fuzis, estojos de munição e metralhadoras, os quais Zapata olha admirado. No lado de dentro do portão avista Jesus Guajardo, vai ao seu encontro e apresenta-se ao homem, que lhe dá um forte abraço. Zapata se sente desconfortável, se afasta e olha para Guajardo, que também o observa, como se sentisse culpa e pena dele. Ao fundo do pátio está Blanco, que fora encontrado por um oficial federal. Zapata caminha em sua direção e o acaricia – uma “cena de amor”, como define Steinbeck. Junto a Blanco, Zapata não percebe que Guajardo se afasta devagar. A câmera mostra a movimentação em diversas tomadas: mostra um close da cabeça de Blanco e Zapata, em seguida Guajardo andando de costas, tentando não ser percebido, grupos de camponeses observam atentamente, mulheres rezando seus terços. À medida que Guajardo se afasta, Blanco fica mais agitado, o close em seus olhos mostra que ele pressente o perigo. O Coronel levanta sua espada, Blanco sai em disparo, e se inicia o fuzilamento de Zapata. Os atiradores estão no topo dos muros, cercando todo o pátio, que é mostrado de cima dando a visão geral. Zapata cai aos poucos, o tiroteio dura alguns segundos. É morto, e Blanco foge pelo portão

---

<sup>84</sup> Os camponeses que se encontraram com Zapata conversam com Jesus Guajardo. Pedem que ele mate os oficiais que queimaram sua vila, também que ataque as tropas que estão em Jonocatepec, e as destrua. Guajardo pergunta se será o último teste, o camponês não responde.

central da fazenda. Fernando Aguirre grita para que matem o cavalo também: “*Essas pessoas são supersticiosas.*” Considera, então, o problema resolvido, “*o tigre está morto*”. Um velho General, no entanto, afirma que “*Às vezes, um morto pode ser um inimigo terrível.*” Um close no rosto de Fernando mostra preocupação, a câmera o acompanha, e ele ordena que o corpo seja exposto na praça, para que todos vejam que seu líder está morto.<sup>85</sup>



A câmera parada, em um plano largo, mostra os homens à cavalo trazendo o corpo de Zapata. As pessoas que estão na cidade observam o movimento, os homens do exército zapatista param o que estão fazendo, as mulheres saem de suas casas. Os oficiais federais derrubam o corpo de Zapata violentamente, sobre uma fonte. As pessoas se aproximam, mulheres trazem vasos de flores.

---

<sup>85</sup> Sabemos que, quando o líder Emiliano Zapata morreu, para suprimir as dúvidas que poderiam surgir sobre a veracidade ou não, o governador de Morelos, Pablo González, expôs o corpo na sede da polícia da cidade de Cuatla aos fotógrafos, e filmou o enterro de Zapata. No entanto, toda a preocupação com o registro da morte, não eliminou a dúvida sobre sua morte e a crença em sua sobrevivência, o que contribuiu para reforçar o mito em torno deste personagem.



Lázaro, um velho índio do exército zapatista, observa o corpo atentamente e desconfiado, se dirige aos outros camponeses:

Lázaro: *“A quem acham que estão enganando? Baleado assim pode ser qualquer um.”*

Um jovem camponês: *“Ele os enganou novamente.”*

Outro homem: *“Tem certeza?”*

Lázaro: *“Lutei com ele todos esses anos. Acham que podem me enganar? Eles não o podem matar.”*

O jovem camponês: *“Eles nunca irão o pegar. Podem pegar um rio, matar o vento?”*

Lázaro, discordando violentamente: *“Não! Ele não é um rio e não é o vento! Ele é um homem – e ainda assim eles não podem matá-lo!”*

Lázaro, esperançoso, diz que Zapata está nas montanhas, onde não poderia ser encontrado, mas pronto para voltar caso precisem de sua ajuda. Todos olham em direção às montanhas, e lá está Blanco, o cavalo de Zapata – reforçando o mito sobre sua sobrevivência.



Segundo Kazan, a participação de Darryl Zanuck no filme se resume a esta cena.

Foi idéia sua; não sei de onde havia tirado, de um velho western, suponho. E na época senti muito ter aceitado, mas agora não sinto. Penso que o cavalo branco é maravilhoso no final, quando trazem a Zapata seu velho cavalo como presente. O momento em que diz ao cavalo “Você envelheceu”, acho que é um momento muito bonito no filme.<sup>86</sup>

Elia Kazan, em carta escrita a Robert Morsberger, editor da publicação *Zapata*, na qual está reproduzida o roteiro de John Steinbeck – tanto em sua forma final, como no primeiro por ele escrito, em forma narrativa –, afirma que o roteiro de *Viva Zapata!* é inteiramente resultado do trabalho de Steinbeck. Segundo Morsberger, muitos roteiros são colaborações entre os diretores e o escritor, como é o caso de John Huston e Stanley Kubrick, citando diretores norte-americanos. Já Steinbeck e Kazan conversaram sobre a estrutura e continuidade do roteiro, e Steinbeck o escreveu. Durante as filmagens, Kazan fez alguns cortes, mas afirma que o resultado final é uma cópia fiel dos escritos – nenhum ator o modificou, assim como o diretor Elia Kazan e o produtor Darryl Zanuck não o fizeram. Os cenários precisaram ser alterados, já que quando o roteiro foi escrito, a intenção era filmar no

---

<sup>86</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 153.

México. “Quando a imagem diz algo, você corta as palavras. Mas todas as palavras e pensamentos importantes de John estão fielmente reproduzidos no filme”<sup>87</sup>, afirma Kazan.

Ao analisar o roteiro ao lado do filme, fica claro que, de fato, as filmagens são muito fiéis ao texto. Desde os planos indicados por Steinbeck – geral, médio, close –, as paisagens descritas por ele, os cenários, o posicionamento dos personagens nas cenas, sua vestimenta, atitudes, expressões, gestos. Durante as filmagens, há cortes de algumas cenas, diálogos, e em alguns casos seqüências inteiras – estas últimas que foram descritas acima, no decorrer da análise do filme. Estas sequências representam uma longa conversa de Don Nacio com os fazendeiros da região, quando aquele tenta convencê-los a devolver suas terras aos camponeses, seus verdadeiros donos; o ataque dos homens de Zapata a um grupo de soldados federais – para roubar suas armas e roupas; a relação de Zapata com Juana, para quem ele promete um milharal; a tentativa da Soldadera de matar Zapata, invadindo sua casa; conversas entre Fernando Aguirre e Jesus Guajardo, combinando estratégias para armar uma emboscada a Zapata; conversas entre o Guajardo e os zapatistas, antes da morte do líder. São estes os cortes mais significativos – para Morsberger, cortes que representam partes dispensáveis, cuja ausência torna o roteiro mais tenso.

Além destas seqüências, alguns diálogos foram cortados: quando Pablo Gomez volta do Texas, começa a conversa com Zapata falando sobre a aparência física de Madero: “*Ele não é um homem alto, tem barba marrom, voz suave, e suas mãos...*” É interrompido por Zapata, que diz não ser o aspecto de um guerreiro. E Pablo continua: “*Ele é bastante tranqüilo...*” É novamente interrompido, desta vez por Fernando Aguirre: “*Ele é firme e corajoso! Eu sei que ele é corajoso!*” Outro exemplo de corte nos diálogos é na prisão de Zapata. Depois que os guardas o soltam, cercados pelos camponeses, Zapata olha com admiração em direção ao seu povo, e pergunta para Eufemio “*Como todos eles chegaram até aqui?*”. E o irmão, com um sorriso no rosto: “*Quem sabe...?*”

Pequenas alterações nos diálogos também foram feitas, de forma que deixassem mais funcionais ou significativos. Por exemplo, quando os camponeses estão na audiência com Porfírio Diaz, ao mostrar o documento que garante a posse das terras roubadas, ao invés de “Eu tenho um papel da Coroa Espanhola. Eu tenho um papel da República do México”, Lázaro diz: “Nós temos um papel da Coroa Espanhola. Nós temos um papel da República do México.” Representa assim, uma mudança significativa, já que o homem fala em nome do

---

<sup>87</sup> Elia Kazan em carta escrita à Robert E. Morsberger, 29 de março de 1973.

grupo, e não de si mesmo. Na noite de núpcias também, o diálogo final, quando Josafé lê um trecho do livro: “*No princípio, Deus criou o céu e a terra...*”, e pede para Zapata repetir – esta cena não está no roteiro. São exemplos de pequenas modificações, feitas no set de filmagem, que não alteram o conteúdo do roteiro.

Devemos lembrar também que Steinbeck teve acesso ao livro de Edgcumb Pinchon, *Zapata the Unconquerable* (1941). Segundo Morsberger, em sua época representava o mais recente estudo sobre Zapata em língua inglesa, que apesar de apresentar elementos ficcionais, resulta de uma longa pesquisa no México sobre a vida de Zapata. Desta narrativa, Steinbeck “emprestou” algumas cenas: a audiência com Porfírio Diaz, o retorno de Pablo ao México, a procissão de camponeses acompanhado Zapata quando este é preso, o encontro de Zapata com Francisco Madero, e um dos diálogos entre Villa e Zapata – todas as cenas devidamente adaptadas ao estudo de Steinbeck, e escritas de forma mais dramática, segundo afirma Robert Morsberger.

## 1.2) Cultura e Política norte-americana nas décadas de 1940 e 1950

Em 1950, o cinema norte-americano enfrentava uma crise, lutava contra o desinteresse do público – devido ao advento da televisão – através da introdução da tela gigante <sup>88</sup>, do uso da cor, da apresentação de grandes estrelas (o fenômeno star system), além de ser diretamente atingida pela censura moral promovida pelo Código Hays, e pela censura política, influenciada pelo macartismo. Este tópico se dedica a abarcar as questões sobre cultura e política nos Estados Unidos, dando ênfase ao peso que estas conjunturas exerceram sobre o cinema.

A censura moral agia a partir do Código Hays, criado em 1930 sob liderança de Will Hays, chefe da Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos. De fato, exigências sobre as temáticas e abordagens dos filmes existem desde seus primórdios, tornaram-se mais rígidas a partir do crescimento do cinema como meio de comunicação popular. Em meados dos anos 1920, oito estados e mais de duzentos municípios americanos já haviam formado seus conselhos de censura, cada qual com suas próprias normas. Em meio ao caos gerado por essas medidas locais, e buscando brechar a censura federal, a A MPA

---

<sup>88</sup> A nova tecnologia de filmagem e projeção era o Cinemascope, usada entre 1953 e 1967 para a realização de filmes em *widescreen*.

(*Motion Picture Association of America* – Associação Americana de Produtores de Cinema) <sup>89</sup> a adotar seu próprio código de produção, contando estabelecer um padrão nacional para a criação de filmes, que fossem “moralmente aceitáveis”. A partir dele, cabia aos próprios estúdios aprovarem os filmes antes de serem lançados, minimizando o ataque da censura federal ou de organizações como a *Federation of Catholic Alumnae* (Legião Católica da Decência), a cenas que pareciam impróprias. <sup>90</sup> Assim,

(...) foi procurada uma solução que mantivesse os filmes sobre sexo e sobre crimes dentro de limites morais. A medida que encontraram concedia ampla liberdade para a descrição de comportamentos considerados imorais – tais como adultérios e homicídio – enquanto houvesse na história algo de bom que contrabalançasse o que o código definia como mal. Essa era a fórmula compensatória: se fossem cometidos, os atos negativos teriam de ser neutralizados pelo castigo e pela retribuição, ou pela reforma e regeneração do pecador. O bem e o mal nunca poderiam ser confundidos no decorrer da representação. <sup>91</sup>

Valores familiares eram tratados de forma rígida, o matrimônio e o lar eram instituições a serem defendidas, ao passo que o adultério e práticas ilícitas poderiam ser usadas como argumento, mas nunca de forma que atraísse a simpatia do público. Estavam interditos blasfêmias ou expressões de baixo calão, suicídio, miscigenação, sugestão ao ato sexual, além de atribuir personagens cômicos ou de vilões a padres ou missionários. Ainda assim, a Legião Católica convocou os fiéis a exigirem tratamento mais rigoroso em relação aos valores mostrados no cinema. Assim como a MPPA, foi criada no início da década de trinta, a partir da iniciativa dos bispos católicos norte-americanos, a Legião logo se aproximou de Hollywood. Seus membros inicialmente intervinham nos filmes antes de seu lançamento ao público, e logo passaram a analisar os roteiros sob seus códigos. Somente a partir dos anos sessenta a influência do Código de Produção e da Legião começou a afrouxar, quando o Supremo Tribunal refez as leis de censura. Assim, em 1968 o Código de Produção foi substituído pelo sistema de recomendações por faixa etária, realizado pela *Associação Americana de Produtores de Cinema* – MPAA.

---

<sup>89</sup> A *Motion Picture Association of America* (MPPA), originalmente chamada *Motion Picture Producers and Distributors Association of America*, é formada pelos grandes estúdios cinematográficos norte-americanos – Twentieth Century Fox, Warner Brothers, Sony Pictures, Paramount Pictures, Universal Studios – e visa velar por seus próprios interesses.

<sup>90</sup> CARNES, Mark C. (org.) *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

<sup>91</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC, 1999. p.31.

Importante ter em mente que o Código também se imiscuiu em assuntos políticos e sociais, suavizando retratos da pobreza e das relações entre brancos e negros, minimizando as questões trabalhistas, religiosas e políticas. Além disso, estimulou os estúdios a evitarem críticas abertas à política e instituições do governo. Entramos, assim, na questão da censura política que atingia Hollywood nas décadas de 1940 e 1950, diretamente influenciada pelo macartismo e pela presença da HUAC – *House Un-American Activities Committee* (Comitê para Investigação de Atividades Anti-Americanas do Senado). A atuação da HUAC incentivou a produção de filmes de propaganda ideológica, outras politicamente inofensivas, que exaltavam o *american way of life*. No entanto, intimidou profissionais da indústria que eram – ou que os membros da HUAC supunham ser – comunistas ou liberais, instalando a chamada *caça às bruxas*.

A perseguição aos comunistas nos Estados Unidos começou no pós-guerra. Os Estados Unidos, então, elaboraram uma doutrina condizente com os novos tempos: a *National Security Doctrine* (Doutrina de Segurança Nacional). Segundo ela, os Estados Unidos eram uma potência global, mas o comunismo se apresentava como uma ameaça. Seu apoio aos países do mundo livre foi proclamado, a partir da *Doutrina Truman*. O acirramento da Guerra Fria e o medo da penetração do comunismo criaram um clima de perseguições nos Estados Unidos, e uma espécie de *Doutrina Truman doméstica* passou a ser estabelecida, a fim de conter a ofensiva interna dos comunistas, o que deixou o caminho livre para a expansão das atividades da HUAC, ou *House Un-American Activities Committee* (Comitê para Investigação de Atividades Anti-americanas do Senado), criado em 1938 para evitar a infiltração nazifascista. As coisas começaram a mudar em 1947. As eleições secundárias do ano anterior resultaram no primeiro Congresso Republicano em 16 anos. J. Parnell Thomas e Robert Stripling passaram a dominar o Comitê. Foi quando, devido à ansiedade anticomunista um programa de lealdade foi proposto, estendendo investigações contra atividades subversivas até aos funcionários federais (medida que não era tomada nem mesmo em tempo de guerra). “O ex-aliado Stálin substituíra Hitler como a nova besta negra a ser destruída”.<sup>92</sup>

Uma lista chamada *Lista do Procurador Geral* foi compilada com a intenção de ser um documento interno para subsidiar a implantação dos testes de lealdade. Um rol de organizações com quatro tipos de ligações: aos comunistas, aos fascistas, aos totalitários, ou àqueles com tendências subversivas, seria usado para peneirar funcionários federais. Filiação

---

<sup>92</sup> SCHILLING, Voltaire. *América: A história e as contradições do império*. Porto Alegre: L&PM, 2004. p. 209.

a uma ou mais dessas organizações indicaria uma área de investigação. No entanto, naquele mesmo ano, a Lista foi publicada. O fato constituía uma profunda violação dos direitos civis, e foi o fundamento para todas as espécies de futuras violações. Deste simples ato, originou-se toda a campanha de lista negra, a doutrina de culpa por associação, a emaranhada corrente de “ligações” entre uma pessoa e outra. A Lista do Procurador Geral foi considerada o “pecado original” do Macartismo.<sup>93</sup>

Várias expressões foram criadas também para identificar esse momento histórico a partir do nome do senador Joseph (Joe) Raymond McCarthy (1908-1957). *McCarthyism*, a mais consagrada delas, popularizou-se como *macartismo* em português e tem sido utilizada freqüentemente para designar procedimentos de perseguição e caça aos comunistas e subversivos, atentados contra a liberdade de expressão e de pensamento, intolerância ideológica, repressão política, acusações irresponsáveis e sem provas.

Porém, apesar de ter seu nome usado para caracterizar o período, podemos afirmar que a histeria anticomunista não dependeu do Senador McCarthy para se consolidar e marcou não apenas o pequeno período de proeminência do Senador, entre 1950 e 1954, mas toda a fase mais aguda da Guerra Fria. Na verdade, McCarthy não chegou a integrar o Comitê, que pertencia à Câmara dos Deputados. Sua influência é indireta, ao impulsionar um clima nacional de desconfiança e delação, que envolveu várias parcelas da sociedade norte-americana. Argemiro Ferreira concorda que McCarthy, de fato, apenas soubera tirar proveito de um clima vigente para fornecer um símbolo e um nome aos excessos e desmandos obscurantistas de um período iniciado bem antes de sua afirmação política nacional e que se prolongou além de sua morte, em 1957.<sup>94</sup> *Macartismo* não seria o nome mais adequado para nomear o período, já que essa escolha foi ideológica (a partir de seu produto mais perfeito), ao invés de genética, o que teria permitido a palavra *trumanismo*, a partir do nome de Harry Truman.<sup>95</sup>

Nas relações externas com a América Latina, em 1947 foi acertado o TIAR, *Inter-american Treaty of Reciprocal Assistance*, ou Tratado Interamericano de Auxílio Recíproco, que afirmava o conceito de defesa coletiva do continente americano. Por ele, as nações latino-americanas formariam uma frente comum caso fossem vítimas de uma agressão externa,

---

<sup>93</sup> HELLMAN, Lillian. *A caça às bruxas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

<sup>94</sup> FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989. p. 27.

<sup>95</sup> HELLMAN, Lillian. *Op cit.* p.12.

principalmente da União Soviética. Acordos como o TIAR pretendiam mostrar a unidade continental existente na América e lutar contra o avanço comunista, mas na prática asseguravam ao governo norte-americano o direito de intervenção na América Latina no caso de um regime político adverso ou a uma revolução social, intervenção esta disfarçada sob o discurso da defesa hemisférica. Governos nacionalistas que propunham o desenvolvimento social e industrial eram vistos com desconfiança, interpretados como ameaça aos interesses capitalistas. O presidente guatemalteco Jacobo Arbenz, por exemplo, que propunha a reforma agrária em terras ociosas e uma política mais independente, atingiu os interesses norte-americanos e logo foi representado como expressão do comunismo na América Latina e deposto. Mas foi com Cuba, cujo regime político se voltava para a União Soviética, que os Estados Unidos confirmaram a tese de que o comunismo estava penetrando no hemisfério, ameaçando a sua segurança nacional.

Existia a preocupação de que o comunismo deixasse o isolamento da ilha de Fidel e passasse para os países continentais da América Latina, assim o comunismo passou a ser visto como uma doença, usando-se termos como *contaminação*, *infestação*, *câncer*, *vírus*. A presença de um mal como o comunismo na região da América Latina alertava para algo que se alastraria e alcançaria os Estados Unidos. A visão de que a região era desolada, desordenada e pobre, transformava-a num espaço onde era possível a “epidemia” do comunismo tomar conta dos diversos “corpos sociais”.<sup>96</sup>

Como percebemos, as inimizades da Segunda Guerra Mundial foram substituídas rapidamente, e o alvo norte-americano se voltou do combate ao nazi-fascismo às ideologias comunistas. Os novos esforços, inclusive de propaganda, foram voltados para produção de uma imagem anticomunista. Assim, se na Segunda Guerra Mundial, o cinema norte-americano combatia os japoneses e nazistas, durante a Guerra Fria, todo o esforço se voltou para a produção de um inimigo comunista.

A mídia norte-americana, o cinema, as séries de televisão mostravam uma imagem ameaçadora do comunista e vendiam para os norte-americanos uma imagem de qualidade moral dos Estados Unidos. Criou-se um ambiente cultural, onde o comunista era o oposto àquilo que o norte-americano *médio* havia aprendido a respeitar: o comunista era conspirador, terrorista, ateu, desumano e antidemocrático. Enquanto a *América Virtuosa*, construída por um povo eleito desde a colonização, era interpretada como democrática, cristã, bem intencionada, humana, justa, simples, movida pelas melhores intenções.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

<sup>97</sup> Idem, *ibidem*. .

No programa de trabalho elaborado em 1947, a HUAC prometia expor e caçar os comunistas e simpatizantes do governo federal. Também os campos educacional, sindical, artístico, científico e cultural tornaram-se alvo dos investigadores. Partindo da premissa de que, para os investigadores, todo membro do Partido Comunista era agente de uma ideologia estrangeira, e estaria procurando substituir a forma de governo norte-americano pela sua, concluía-se que qualquer pessoa nessa condição, empregada nos meios de entretenimento e de informação, utilizaria sua posição para atacar os princípios nacionais e fazer propaganda dos princípios comunistas. Por conseguinte, sustentavam os congressistas, a indústria cinematográfica deveria livrar-se de todo e qualquer comunista que empregava.

Percebemos que a perseguição aos comunistas se estendeu também à indústria cinematográfica, usada, assim como na Política de Boa Vizinhança, para fazer propaganda dos valores democráticos e liberdade norte-americana. Veremos como se deu a caça às bruxas em Hollywood, conhecendo algumas características do cinema nessa época. Em Hollywood, segundo os membros do Comitê, os subversivos mais perigosos eram os escritores, já que sua posição não ficaria tão clara como a dos atores. Nesse sentido, Robert Sklar afirma que, primeiramente, os estúdios se recusavam a demitir funcionários somente devido a filiações ao PC, propunham expulsar aqueles cuja lealdade fosse posta em dúvida. Porém, convencidos pelo fato de que, se viesse à tona para o público que um ator ou diretor era comunista, aquele poderia mostrar seu repúdio afastando-se do cinema, o que seria um desastre econômico para a indústria. Pouco tempo depois, a Twentieth Century-Fox anunciou que “dispensaria os serviços” de comunistas e de todas as outras pessoas que se recusavam a responder perguntas sobre a filiação ao Partido Comunista.

Para Robert Sklar, o procedimento dos estúdios nesse período foi desprezível, mas lança a questão “que outra coisa poderia fazer? (...) A fim de evitar uma publicidade desfavorável e cinemas vazios, eles se apressaram em ceder”.<sup>98</sup> Os membros da indústria cinematográfica favoráveis à HUAC alegavam então que competia ao Congresso fazer leis que autorizassem empregadores particulares a despedir empregados por suas crenças políticas. Ainda segundo Sklar, foi-se aprimorando aos poucos um “sistema de esclarecimento”, em que um acusado satisfaria as exigências dos acusadores. Para os não comunistas, o esclarecimento requeria repúdio de todas as opiniões e associações liberais; dos ex-comunistas, se exigia um ritual público humilhante de expiação, em que eles eram obrigados a dar os nomes de outros

---

<sup>98</sup> SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975, p. 312.

comunistas de Hollywood. Os acusados tinham a opção de recusar-se a responder, porém esse gesto poderia ser interpretado pelo público como confissão de culpa. Se por um lado impediria uma sentença de prisão, por outro lado provavelmente levaria ao desemprego.

No mês de outubro do ano de 1947, foi dirigida a primeira série de interrogatórios da HUAC contra a indústria cinematográfica de Hollywood. A segunda série de interrogatórios sobre o comunismo no cinema seria realizada tempos mais tarde, em 1951 e 1952. Profundamente dividida pela questão anticomunista, Hollywood tomou algumas frentes. Em 1944 formou-se a *Aliança Cinematográfica para a Preservação dos Valores Americanos* (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Values – MPA), organização formada por trabalhadores do cinema politicamente conservadores, que se propunham a defender a indústria contra a infiltração comunista. Para Robert Sklar, “a MPA forneceu à HUAC algo que os críticos de fora nunca tiveram, isto é, um grupo de apoiadores dentro da indústria dispostos a depor publicamente contra os colegas”.<sup>99</sup> Segundo o autor, seus motivos para se prestarem aos depoimentos eram variados. Alguns queriam acertar contas antigas, defender decisões passadas, vingar-se de velhos inimigos, darem impulso às suas carreiras ou às suas causas.

Em contrapartida a esses membros “favoráveis” às atividades da HUAC, a reação de outro grupo foi lutar contra essa atmosfera de medo e pela liberdade de expressão no cinema. Às vésperas dos interrogatórios de 1947, os diretores William Wyler, John Huston e Phillip Dunne anunciaram a criação de um *Comitê pela Primeira Emenda* (a liberdade de pensamento e expressão é assegurada pela Primeira Emenda da Constituição), destinado a defender os profissionais de Hollywood que estavam dispostos a desafiar o poder da HUAC.

Passados os primeiros cinco dias de audiência em Washington, durante os quais foram interrogados os favoráveis, chegou a vez dos “desfavoráveis”, que invocaram a Primeira Emenda, negando-se a responder às perguntas-chaves do Comitê sobre filiação ao Partido Comunista ou sindicatos, pois as consideravam violadoras dos direitos de liberdade de expressão. Dos 19 desfavoráveis, apenas 11 foram chamados ao banco das testemunhas nessa primeira série de interrogatórios: os roteiristas Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Dalton Trumbo, os diretores Herbert Biberman e Edward Dmytryk e o produtor Adrian Scott (além do teatrólogo e escritor Bertold

---

<sup>99</sup> Idem, *ibidem*. p. 301.

Brecht, que preferiu responder às perguntas da Comissão e afastar-se definitivamente dos Estados Unidos), grupo que ficou conhecido como Dez de Hollywood.<sup>100</sup>

Encerrada a série de interrogatórios, o Comitê os processou por desacato ao Congresso, brecando assim o apoio dos estúdios de Hollywood que ainda mantinham seu apoio à causa dos Dez. Foram imediatamente demitidos, o Comitê pela Primeira Emenda praticamente deixou de existir, e os liberais primeiramente convictos deixaram de apoiar sua causa, temendo por seus empregos. O desfecho dos interrogatórios de 1947 só se deu três anos depois, quando todos os Dez receberam a pena máxima de um ano de cadeia (seis meses, nos casos de Biberman e Dmytryk), mais uma multa de mil dólares. A nova série de interrogatórios sobre a infiltração comunista em Hollywood, em 1951-52 começou sob um novo clima, sem desafios, e com um novo presidente, John S. Wood, já que J. Parnell Thomas fora condenado por corrupção em 1948. O Comitê ainda não havia conseguido provar que os comunistas tinham inserido propaganda nos filmes de Hollywood, mas já havia lançado as bases para a suspeita de que ela realmente existia. A ameaça de perda de emprego e de prestígio transformou nomes célebres do cinema em delatores que, pressionados ou por vontade própria afirmavam à frente do Comitê de Investigação seu americanismo e sua fidelidade à pátria. Lillian Hellman acredita que, por ação ou omissão, muitos contribuíram para o macartismo.

Até o fim da década de 40, eu acreditava que os cultos, os intelectuais viviam pelo que chamavam ser suas crenças: liberdade de expressão e de pensamento, o direito de cada um às próprias convicções, uma profissão mais do que implícita, portanto, de apoio àqueles que pudessem vir a ser perseguidos. Mas muito poucos se atreveram a levantar um dedo quando McCarthy e seus rapazes entraram em cena.<sup>101</sup>

O cineasta Orson Welles reforça essa opinião de forma agressiva: “O mal da esquerda americana é que traiu para salvar suas piscinas”.<sup>102</sup> Nesse contexto, muitos cineastas, roteiristas e atores optaram pelo exílio, entre eles Bertold Brecht, Hanns Eisler, Fritz Lang, Joseph Losey, Jules Dassin, Carl Foreman, Orson Welles, Paul Jarrico, Sam Wanamaker e Anthony Mann e Charlie Chaplin, que explica: “(...) desde o final da última guerra mundial

---

<sup>100</sup> FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

<sup>101</sup> HELLMAN, Lillian. *A caça às bruxas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p.24.

<sup>102</sup> Citado por PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: Episódios da histeria anticomunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 37.

fui objeto de mentiras e de propaganda maliciosa por parte de poderosos grupos reacionários, que com sua influência, mas a ajuda da imprensa amarela da América, criaram uma atmosfera insalubre na qual os indivíduos de inclinação liberal podem ser apontados e perseguidos.”<sup>103</sup>

Partindo em defesa de Arthur Miller, que se recusara a citar nomes perante o Comitê, e por isso fora acusado de desacato ao Congresso e preso, Steinbeck publica *The trial of Arthur Miller* na revista *Esquire*. Ao se colocar no lugar de Arthur Miller, reflete sobre as atitudes que pode tomar:

Caso eu concorde, terei ultrajado um de nossos códigos básicos de conduta [referência à deslealdade que cometeria ao citar nomes de pessoas que considera inocentes] e, caso recuse, serei culpado de desacato ao Congresso, condenado à prisão e multado. Um caminho ofende meu senso de decência e o outro me marca como criminoso. E esta marca não desbota. Agora, suponhamos que eu tenha filhos, uma pequena propriedade, uma posição na comunidade. A ameaça de acusação de desacato põe em perigo tudo o que amo. Suponhamos que, por preocupação ou covardia, eu concorde com o que pedem. Minha vergonha profunda e lacerante estará comigo para sempre.<sup>104</sup> (grifos meus)

Lembra da revolta causada pela espionagem encorajada na União Soviética, da delação considerada ato de patriotismo na Alemanha de Hitler, mas coloca os Estados Unidos no mesmo nível, apesar de o país olhar a si próprio com uma grande ilusão de superioridade.

Os homens do Congresso devem ter consciência de sua terrível escolha. Seu direito legal está claramente estabelecido, mas eles não deveriam pensar também em sua responsabilidade moral? Em sua tentativa de salvar a nação de ataques, podem muito bem solapar a profunda moralidade pessoal que é a última defesa da nação. O Congresso está, na verdade, em julgamento junto com Arthur Miller.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Citado por PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: Episódios da histeria anticomunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.p. 23.

<sup>104</sup> STEINBECK, John. “O julgamento de Arthur Miller”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 132. O artigo foi originalmente publicado na edição de junho de 1957 da revista *Esquire*, e foi o único que partiu em defesa de Miller. Em carta a seu editor Pascal Covici (Florença, 16 de maio de 1957), Steinbeck descreve a vergonha que sentiu pela covardia dos escritores, atores, artistas em geral, que se calam diante dessa situação, e talvez, se tivessem lutado desde o começo, coisas como esta não mais aconteceriam. In: STEINBECK, Elaine; WALLSTEN, Robert. *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975. p. 555.

<sup>105</sup> STEINBECK, John. “O julgamento de Arthur Miller”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 133.

Como a indústria do cinema tornou-se um dos alvos prioritários dos investigadores, suas produções refletem de forma bastante relevante o clima tenso do período. Grande parte dos filmes deixou de lado o caráter social, mal visto pelos investigadores, e mostravam-se patrióticos, fazendo propaganda anticomunista e representando os russos de forma bastante maniqueista e caricata.

O período de Guerra Fria rendeu uma grande demanda de filmes pró-americanos, que mostravam os valores democráticos, libertários e cristãos, preocupados em proteger o mundo da “maldade dos comunistas”, geralmente representados como “força do mal”. O consumismo de alimentos e bens passa a ser focado nos filmes e documentários de propaganda político-ideológica, chamando a atenção para a variedade de escolha existente no sistema capitalista. O gênero da ficção científica se fortalece e a ameaça vermelha é representada como ameaça extraterrestre, como em *Guerra dos Mundos*, de Orson Welles. A idéia de forças maiores invadindo os EUA e o mundo é temática central dos filmes catástrofe, e a espionagem também se mostra muito presente no cinema da época. Alguns heróis culturais foram criados durante a Guerra Fria, e refletem estes gêneros cinematográficos. São eles James Bond, com o filme *Dr. Fantástico*; e o *Superman* – criado anteriormente, mas é no contexto da Guerra Fria que se populariza nos cinemas – com o filme *Superman em busca da paz*. O filme *Canção da Rússia*, de 1944, produzido em Hollywood em conseqüência da entrada dos EUA na guerra contra o nazismo, num instante histórico de aliança com a URSS, levantou suspeitas do Comitê. Foi acusado de comunista por mostrar russos sorridentes, já que, segundo Ayn Rand, perita em filmes solicitada para testemunhar sobre o assunto, “mostrar essa gente sorrindo é um golpe padrão da propaganda comunista”. Segundo seu depoimento, ninguém sorri na Rússia de forma espontânea, somente na intimidade e por acidente.<sup>106</sup> Robert Sklar afirma:

O cinema (...) oferecia uma versão do comportamento e dos valores norte-americanos mais picante, violenta, cômica e fantástica do que a interpretação padrão das elites culturais tradicionais. Foi esse traço que lhe deu a popularidade e o poder de criação de mitos. E foi esse traço que a cruzada anticomunista destruiu. O trabalho criativo, com efeito, não se realiza bem numa atmosfera de medo, e Hollywood estava impregnada de medo. Não se atrevia a fazer nenhum filme que pudesse despertar a ira de ninguém. (...) Em resultado disso, perderam o contato não só com seus próprios estilos passados, mas também com as mudanças e movimentos que se verificavam na cultura dominante. Não se diga que a televisão matou a indústria cinematográfica: à própria indústria cinematográfica cabe assumir essa responsabilidade.<sup>107</sup>

<sup>106</sup> HELLMAN, Lillian. *A caça às bruxas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 2.

<sup>107</sup> SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975. p. 312.

Mais um obstáculo a ser enfrentado por Hollywood, a televisão se tornou acessível à milhares de famílias norte-americanas devido a planos de parcelamento do mercado. Apesar de terem surgido em 1939, a disseminação em larga escala dos aparelhos se deu na década de cinquenta. Para os estúdios cinematográficos, essa popularização representava uma ameaça, e levou a uma drástica redução de espectadores em suas salas de exibição.

Não só a televisão era um meio muito mais acessível e barato de entretenimento, como ela acabou abocanhando uma parcela de produções muito lucrativas para o cinema. Nessa época roteiros de comédias e dramas que mostravam o cotidiano da classe média norte-americana, foram facilmente adaptados para os seriados televisivos devido aos seus baixos custos de produção. Por isso, os estúdios precisavam concentrar seus esforços em produções que se diferenciavam das vistas na televisão. Para tanto, era necessário reformular não só o conteúdo dos filmes, mas também reforçar o impacto visual das produções. Investiram primeiramente na disseminação do cinema a cores, uma vez que as televisões eram coloridas. Assim as produções em Technicolor se tornaram padrão, e os filmes de romance, espetáculo e reconstituição histórica foram os primeiros a ganhar cor. Outro novo procedimento adotado foi o formato de tela gigante, que se diferenciava das telas comuns das televisões.

Com o Código Hays se afrouxando, novas temáticas começaram a surgir e ganhar espaço, como decadência das relações familiares, crises matrimoniais e nos relacionamentos entre pais e filhos, preocupações trabalhistas e sociais. Nesse cinema de abordagem mais realista estava Elia Kazan, que procurava se distanciar dos moldes temáticos, morais e estéticos de Hollywood, produzindo a maioria de seus filmes fora dos estúdios da Califórnia, e mostrando uma decadência em seus personagens e na sociedade, dramas psicológicos e anti-heróis. Há, nessas novas produções de Hollywood, uma influência do neo-realismo italiano. No entanto, para Sklar, a busca em mostrar imagens reais, ao invés de invocar a simplicidade das locações, que representa o neo-realismo, a tentativa hollywoodiana soa falsa, pouco convincente – combina temas sociais e psicológicos complexos às caracterizações pré-fabricadas e cenários rebuscados. Assim, além dos filmes de propaganda política – anti-comunistas, principalmente –, voltaram a ser produzidas histórias de crimes, *westerns*, histórias de amor: os filmes de fórmula familiares a Hollywood, que já haviam atraído muito público. Além disso, era necessário mostrar novidades no cinema. E assim,

---

Como acontecera no som e na cor, novos avanços da tecnologia cinematográfica tinham sido guardados em laboratórios, à espera do tempo em que a necessidade comercial sobrepujasse a relutância da indústria em romper com os padrões familiares de sucesso. Na esteira da televisão, esse momento chegara.<sup>108</sup>

O contexto da guerra-fria, entretanto, ocupava a imaginação das pessoas, e abordagens positivas ao *american way of life* se tornaram bastante comuns, fazendo apologia ao consumismo de bens e alimentos. A ameaça da bomba atômica gera o consumismo de abrigos e roupas especiais, para serem usadas no caso de um ataque. O gênero da ficção científica se fortalece muito, mostrando ameaças vindas de fora – marcianos que querem destruir os Estados Unidos é uma referência à ameaça vermelha. Filmes de espionagem também se destacam nesse período.

Percebemos então que havia sido montada “uma paranóica máquina de traição e medo: a guerra fria, e as autoridades norte-americanas que a promoviam, necessitavam cultivar a fantasia e o pânico. E os famosos nomes de Hollywood seriam a ajuda inestimável para desencadear uma ampla campanha publicitária de um patriotismo doentio”.<sup>109</sup> Nesse sentido, muitos filmes foram produzidos a fim de se encaixar nas exigências da censura. Segundo Argemiro Ferreira, os filmes, melhor do que qualquer outro documento, reconstituem o clima do macartismo, suas cerimônias de degradação e seus rituais de delação, além dos efeitos diretos ou indiretos na vida cotidiana de uma comunidade, nos dramas familiares e nos comportamentos individuais.

Em fins da década de 1950 e início de 1960, as construções de Hollywood ao redor do “filme-modelo, simultaneamente realista e irrealista, euforizado pelo *happy end*, glorificado pela estrela” começa a desmoronar,

(...) fica claro que o cinema não é mais que um *medium* entre os *mass media*, uma diversão entre muitas outras. À queda quantitativa corresponde uma diminuição qualitativa. O cinema já não é a pedra angular da cultura de massas, o caldo de cultura da individualidade moderna: a casa, a televisão, o carro, os *weekends* e as viagens configuram uma nova constelação cultural, na qual o cinema já não ocupa o lugar solar.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975. p. 329.

<sup>109</sup> PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: Episódios da histeria anticomunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.30.

<sup>110</sup> MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989. p.122.

*CAPÍTULO II: VIVA ZAPATA!: UMA OBRA DE ARTE COM DIVERSAS FACES*

## 2.1) A autenticidade, atualidade e ambigüidade de Elia Kazan

*Creo que ser un artista o escritor consiste no solo em ser un narrador de historias sino que, si es bueno, es un creador de mitos. El objetivo por el que debes debatirte es un objetivo mítico. Tomas la realidad, fondeas em los echos y los elevas al nivel del mito. Zapata es así.*<sup>111</sup>

Cineasta considerado como ambíguo, controvertido, atual, é estudado por muitos, que o observam (a si e à sua obra) sob diversos prismas. O mais comum é o olhar sob o prisma da delação. Ex-membro do Partido Comunista (de 1932 a 1934), nomeou ex-companheiros perante à HUAC, *House Un-American Activities Committee* (Comitê de Investigação para Atividades Anti-Americanas), no ano de 1952, e publicou artigo no *New York Times* justificando sua delação. Diferente de muitos que tiveram a carreira arruinada depois desse ato, Elia Kazan ainda tem grande parte de sua produção no período pós-guerra fria. Obra que, se olhada sob o prisma de seu “pecado”, se reduz a uma justificativa.

Sua biografia é por vezes analisada na busca de que sua vida e obra anteriores permitam a compreensão do seu ato. “A reconstituição do seu passado pode servir tanto para afirmar a formação e pertinência política com questões sociais e uma atividade artística conseqüente com esses valores, quanto para afirmar que ele os traiu – por oportunismo, anticomunismo, ou covardia”.<sup>112</sup> Sobre o episódio da delação, a historiadora Sheila Schvarzman defende que Kazan não delatou seus ex-companheiros devido a pressões externas, como outros delatores da época fizeram, por saberem que o silêncio equivalia à ruína de suas carreiras, ou mesmo de suas vidas. Ao contrário, a visão de seus filmes fornece inúmeros elementos para acreditar que Kazan preparou-se detidamente para a colaboração.<sup>113</sup>

A partir da análise de Sheila Schvarzman, em *On the waterfront* (Sindicado de Ladrões, 1954), o paralelo com a colaboração de Kazan é nítido, afirma que o diretor aborda essa situação colocando o personagem principal dividido entre a obediência à lei do silêncio, o que beneficiaria e a necessidade de colaborar com o poder público para que, denunciando os culpados, a justiça pudesse atuar. Schvarzman acredita que *Panic in the streets* (Pânico nas

---

<sup>111</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: Mis películas*. Barcelona: Paidós, 2000, p.173.

<sup>112</sup> SCHWARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. Mestrado em História. 1994. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. p. 128.

<sup>113</sup> SCHWARZMAN, Sheila. O elogio da delação. *Cinemais – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. N.16, p.137-158, Mar./Abr. 1999, p.141.

ruas, 1950), *A streetcar named Desire* (Uma rua chamada Pecado, 1951) e *Viva Zapata!* (1952) seguem a mesma linha de *On the waterfront* (Sindicato de Ladrões) no que diz respeito a seu posicionamento perante a delação. O primeiro, filme policial que mostra as tentativas do Dr. Clinton Reed, agente federal de saúde, de encontrar um estrangeiro que entrou ilegalmente no país. Contaminado pela peste bubônica, o homem torna-se um foco da doença, e todos os que tiveram contato com ele se recusam a colaborar, temendo as conseqüências, atitude que dificulta as investigações e faz com que a doença se espalhe. O caso começa a ser desvendado quando Dr. Reed oferece dinheiro a quem der informações. Seria, assim, facilmente deduzir que Kazan faz uma metáfora, em que a peste e o estrangeiro equivaleriam ao comunismo, e que a delação é um meio de defesa da sociedade.<sup>114</sup>

Em *A streetcar named Desire* (Uma rua chamada Pecado), há na personagem de Blanche Dubois (Vivien Leigh) uma ambivalência entre o desejo e a moral, um conflito entre passado e presente, no qual a personagem é obrigada a deixar o mundo que conheceu e viver na hostilidade e vulgaridade dos novos tempos. Essa passagem acontece de uma forma violenta, sofrida, e a proposição: é necessário transformar-se junto com o mundo, “trair os antigos compromissos, não fixar-se em um tipo de vivência, submeter-se àquilo que a realidade impõe ao homem.”<sup>115</sup>

Já em *Viva Zapata!*, Schvarzman vê um Emiliano Zapata impotente para realizar o que considera justo, e por isso renuncia à presidência, e torna-se perigoso para os que permanecem no poder, acaba sendo assassinado.

Antes disso, porém, mata seu próprio irmão, Eufêmio (Anthony Quinn), quando este se apossa de terras dos camponeses, da mesma terra de onde eles haviam saído para combater o ditador Porfírio Diaz. Zapata deixa a presidência, e faz questão de matar Eufêmio, a quem considera um traidor, por aceitar essas regras. O assassinato pode ser visto, aqui, como o análogo da delação: se existe um mal, é preciso que ele seja extirpado, por maior que seja a dor que isso provoca. No caso, os camponeses encarregam-se de delatar Eufêmio. A Emiliano, cabe executá-lo. É importante lembrar que o verdadeiro Zapata não assassinou irmão algum.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> SCHVARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. Dissertação de mestrado, Departamento de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Março de 1994.

<sup>115</sup> *Idem, ibidem.* p.186.

<sup>116</sup> SCHVARZMAN, Sheila. “Elia Kazan: O elogio da delação.” *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. N.16, março-abril, 1999, P. 137-158. Citação na p.140.

Fernando Aguirre (Joseph Wiseman) se torna uma figura chave para sustentar essa interpretação. Um revolucionário profissional, que inicia o filme ao lado do liberal Francisco Madero (Harold Gordon), acompanha Zapata no decorrer do enredo, mas o abandona quando desiste do poder, e o trai para que possa ser eliminada sua idéia libertária. Suas ações mostram que o poder é sua única ambição. Suas vestimentas formais o fazem destoar do cenário, que, segundo Schvarzman, mostra as intenções de Kazan em sobrepô-lo à paisagem e aos acontecimentos, ao mesmo tempo em que praticamente não os afeta, o que enfatiza a artificialidade de sua função, a de revolucionário.

Segundo a historiadora, *Panic in the streets* (Pânico nas ruas), *A street car named Desire* (Uma rua chamada Pecado) e *Viva Zapata!*, ao mesmo tempo em que mostram uma nova abordagem cinematográfica do diretor – influenciado pelo neo-realismo italiano, passa a filmar fora dos estúdios, buscar cada vez mais o realismo do método Stanislavsky e documentar aspectos da realidade geralmente evitadas pelo cinema americano – demonstram que Kazan não delatou por pressão externa, como outras pessoas fizeram. Para Schvarzman, “(...) se pode observar que a idéia da delação, ou a crença na necessidade do pleno esclarecimento como forma saneadora, amadurece em Kazan e manifesta-se em sua obra a partir do final dos anos 40, no mesmo momento em que o realismo torna-se um aspecto central de seu cinema.”<sup>117</sup> No entanto, Schvarzman considera que, em *On the waterfront*, há mais do que a delação, há de se observar as imagens, buscar outros significados, perceber que não é somente um filme defensivo, mas demonstrativo, e reflete não apenas a ação de Kazan num momento de crise, mostra também o homem kazaniano, que não é “um herói ancorado em certezas e capaz de distinguir facilmente entre o bem e o mal. É um ser essencialmente só e ambíguo num mundo em crise, e apenas na medida em que é capaz de encarar sua solidão é investido no papel de personagem histórico.”

No ano de 1974, em entrevista a Michel Ciment, Kazan revela que, em toda sua vida, não cometeu outra ação pela qual tenha sentimentos tão ambivalentes como sua delação. Por vezes pensa que cometeu uma ação repulsiva, e experimenta a sensação contrária quando vê o que a União Soviética fez a seus escritores, em seus campos de extermínio, no pacto com nazistas e na repressão à Polônia e à Checoslováquia. Segundo ele, isso faz nascer uma sensação de que teria cometido um ato simbólico para o momento, e não pessoal. Reconhece ainda que desprezava os dirigentes do Partido Comunista, suas ideais, suas formas de

---

<sup>117</sup> SCHVARZMAN, Sheila. “Elia Kazan: O elogio da delação.” *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. N.16, março-abril, 1999, P. 137-158. Citação na p. 141.

manipular os liberais de Hollywood e da Broadway. Não queria continuar sendo parte das “manipulações secretas e planos ocultos”, que refletia o Partido Comunista tal qual conhecia. Preferiu cometer o ato da delação para denunciar o que se passava no mundo a mentir e esconder a realidade suja que se escondia por trás das ações do Partido.<sup>118</sup>

O estigma de sua delação permanecerá durante toda vida e obra de Kazan, será lembrado em todos os pequenos artigos ou grandes estudos. Gabriel Figueroa recorda que, no ano de 1963, foi convidado novamente para trabalhar com o diretor em *América América*, recusou-se por ele ter dado nomes ao macartismo. Essa desavença, contada por Kazan em sua autobiografia, mostra outro lado, em que ele próprio teria descartado Figueroa da produção por não gostar de seu estilo, que tendia a mostrar um “marxismo romântico” que idealiza a classe trabalhadora, na qual Kazan já havia deixado de acreditar.<sup>119</sup> Para alguns críticos, o cinema é visto como meio para que Kazan purgasse alguns de seus demônios e acertasse as contas com sua origem grego-turca. “(...) ele passou por um rito de passagem: protegeu a América pela delação. Da mesma forma ele se americanizou na medida em que realizou filmes com temáticas tão obsessivamente americanas”.<sup>120</sup>

A pena aplicada à Kazan é demasiado severa. Para Gustavo Dahl não é lícito ignorar o comportamento moral de um artista, no entanto deve-se compreender que este comportamento, por si só, não é suficiente para notabilizar ou diminuir o valor artístico de sua obra. Mostra que não seria prudente invalidar a obra de Gauguin por ele ter abandonado a família na miséria para dedicar-se à sua arte, comprometer a poética de Baudelaire ou Rimbaud por não estar sua conduta de acordo com as normas vigentes. Na indústria cinematográfica dá o exemplo de Georg Wilhelm Pabst, diretor que havia emigrado da Alemanha quando adveio o nazismo, que pertencera a associações esquerdistas, e mais tarde voltou à Alemanha nazista colaborando ativamente na indústria cinematográfica de Goebbels. Assim como Kazan, concluiu-se que no caso de Pabst seu passado pesava mais do que sua fraqueza humana. No entanto, para Dahl, a elevada expressão artística de Kazan e a principal

---

<sup>118</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 134-135.

<sup>119</sup> KAZAN, Elia. *Mi vida*. Madrid: Temas de Hoy, 1990. p. 449.

<sup>120</sup> SILVA, Humberto Pereira. Dossiê Elia Kazan. *Revista de Cinema*. Editora Krahô, V 2, n.20, p.24-29, Dez. 2001. p.29.

beleza de sua obra, que é estar atento ao mundo moderno através de suas faltas e erros, não deveriam ser relativizadas em relação a seu ato.<sup>121</sup>

Diante destas discussões sobre a delação, esclarecemos que não temos intenção de ignorar a ligação de sua obra com o posicionamento e ações referentes à política da época – consideramos, inclusive, que essas questões fazem parte da obra de Kazan. Apenas procuramos alternativas em relação à maior parte dos estudos sobre o diretor aos quais tivemos acesso, que reduzem sua obra pós-delação à justificativa pessoal, e ainda buscam nas obras anteriores alguns indícios que poderiam iluminar sua futura ação. Em meio a complexos personagens, abordagens políticas, psicológicas e sociais, retratos de uma América decadente ou dos sonhos, procuramos enxergar outras faces de um artista tão significativo, que desenvolveu uma obra muito ligada à história e sociedade norte-americanas.

Considerando *Viva Zapata!* resultado da contribuição de cada um de seus realizadores – uma obra de arte coletiva e com diversas faces –, e sendo este o eixo condutor da pesquisa, consideramos importante colocar essa obra com as outras produções que dialogam na periodização, temática e estrutura, tanto na obra de Kazan, como de Steinbeck. Acreditamos que esse caminho permitirá uma nova abordagem sobre o filme *Viva Zapata!* e em toda a sua obra. Para atingirmos tais objetivos julgamos fundamental investigar como Kazan construiu sua memória e história através não só de documentos fílmicos, mas também de entrevistas, biografias, autobiografias. Ademais de buscarmos a própria recepção de sua obra nos Estados Unidos e no Brasil.

No caso de Elia Kazan, seu posicionamento e atitudes em relação à política também são bastante significativos e, até certo ponto estão intimamente ligados à sua obra deste período – não buscamos, contudo, interpretá-la somente a partir desse viés. Sua forma de ver a sociedade norte-americana e de mostrá-la nas telas, e o contrário, a forma como a sociedade norte-americana o vê – estrangeiro, comunista, delator –, também se mostram importantes para o entendimento de nossa fonte. Destacaremos filmes como *A streetcar named desire* (Uma rua chamada Pecado), que traz a primeira parceria de Elia Kazan e Marlon Brando. Adaptada do teatro, cuja direção era também de Kazan, e papel principal de Brando, este

---

<sup>121</sup> DAHL, Gustavo. Ambiguidade de Elia Kazan. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. 27 de dezembro de 1958, p.7. Sobre Gustavo Dahl: nasceu em 1938 – argentino naturalizado brasileiro, é cineasta e crítico de cinema. Adepto da estética do Cinema Novo, já trabalhou na *Embrafilme* e foi presidente da *Associação Brasileira de Cineastas* – sua obra como diretor é formada prioritariamente por curtas-metragens e documentários. A convite de Paulo Emilio Salles Gomes fez contribuições como colunista no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*.

filme remete à formação e métodos do *Actors' Studio*<sup>122</sup>, e ainda, tendo passado por diversos percalços com a censura, ilumina a Hollywood de sua época. *On the waterfront* (Sindicato de Ladrões), que é talvez o filme mais significativo na obra de Elia Kazan. Visto por muitos como justificativa para seu ato de delação, também traz Marlon Brando no papel central. Ainda, *East of Eden* (Vidas Amargas ou A leste do Éden, 1955), adaptação do romance homônimo de John Steinbeck, é uma obra significativa para esta pesquisa por representar sua segunda parceria, e revelar tanto sobre Elia Kazan, como sobre Steinbeck, seus métodos de trabalho e sobre si mesmos.

Elia Kazanjioglou nasceu em 7 de setembro de 1909, em Istambul, Turquia. Filho de gregos, seu pai, Yiorgos Kazanjioglou, fugira de Kayseri, região da Ásia Menor que foi grega até a conquista turca, por volta de 1300. Ali os gregos permaneceram na condição de minoria oprimida e ameaçada. A mãe, Athena Shishmanoglou, nasceu em um subúrbio de Istambul, filha de comerciantes de algodão. Na simplicidade do lar de seu pai, onde não se lia outro livro senão a Bíblia, em turco, e na beleza e cultura do lado materno, Kazan lembra que a sobrevivência dependia da habilidade de enfrentar uma ameaça permanente, e por isso carregavam consigo o sentimento de estar sempre no estrangeiro. Vivendo até os quatro anos em meio a este conflito, Kazan aprendeu a “a língua dos oprimidos” e “a língua dos opressores”, e ainda traz nas recordações mais antigas as histórias que sua avó contava sobre matanças de armênios e gregos. Essas histórias serão posteriormente mostradas por Kazan em seu filme *América, América* (1963).

Em Nova York, sua família morava em um gueto grego, a avó, os tios e seus pais e irmãos ocupavam apartamentos separados de um mesmo prédio. Trabalhavam com tecidos e almofadas que importavam da Turquia, e assim se estabeleceram muito bem entre os anos de 1915 e 1929 – depois disso, com a crise econômica, o negócio começou a ruir. A contragosto de seu pai, com o apoio de uma professora de colégio e de sua mãe, estudou no *Williams*, um colégio de muito prestígio na época. Sem poder contar com a ajuda financeira do pai, trabalhava como camareiro, lavava os pratos e servia as mesas dos alojamentos de estudantes.

---

<sup>122</sup> O *Actors' Studio* é uma associação de atores, diretores e produtores de cinema. Fundado em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, o *Studio* é conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação. Se utilizam dos métodos de interpretação desenvolvidas pelo russo Constantin Stanislavsky, método que foi introduzido nos Estados Unidos através do *Group Theater*, formado nos anos de 1930, e do qual Elia Kazan era membro. O *Studio* se encontra em atividade até os dias atuais, situa-se em Manhattan, cidade de Nova York. Sobre o *Studio*, os métodos de Constantin Stanislavsky desenvolvidos por ele, e o *Group Theatre*, o leitor encontrará mais informações abaixo.

Em entrevista a Michel Ciment <sup>123</sup>, atribui às experiências desse período sua entrada no Partido Comunista: recorda a exclusão e o isolamento num universo ao qual nunca pertenceu. Diante da situação econômica do país e de sua família, arruinada com a crise, e de sua posição perante aquela sociedade hostil, passou a se identificar politicamente com a esquerda. Mais tarde, em depoimento diante do Comitê de Investigação das Atividades Antiamericanas <sup>124</sup>, Kazan justificou seu ingresso no PC através do argumento de que, no momento de sua filiação, não percebia uma clara oposição entre os interesses norte-americanos e soviéticos. Acreditava que poderia, através do Partido, lutar contra a pobreza e injustiça – que via, e da qual fora vítima.

No entanto, depois de sua delação, quando fala sobre sua atitude, afirma que a União Soviética exercia um tipo de “escravidão mental” sobre os partidários, que não enxergavam as maldades de suas ações, a forma que agiam na Checoslováquia e Polônia, por exemplo. Também o partido recebia dinheiro de Hollywood e do teatro, os comunistas participavam de muitas organizações, sem que ninguém soubesse. Por mais triste que tenha sido informar os nomes dos colegas, Kazan pensa que se tivesse se calado, poderia ter sido pior. Ameniza seu ato lembrando que todos a quem nomeou eram comunistas assumidos, ainda avisou três deles antes de suas declarações – Clifford Odets, que tinha intenção de fazer o mesmo, a senhora Strasberg, e “a outro tipo, que me mandou para o inferno”. Garante que não fez nada por dinheiro, como foi acusado na época, e nem por pressão de Spyros Skouras, chefe da Fox, como também se chegou a acreditar. Ainda, diz que não precisava de trabalho em Hollywood, assim não existia esse tipo de medo – o desemprego. Kazan, por si só, escolheu “a melhor alternativa entre as más”, sua única opção contrária seria ficar em silêncio e fingir que desconhecia a conspiração comunista na qual tanto se falava. Nesse momento, estava ciente das formas de ação do Partido Comunista.

Existia uma conspiração. Não sei o que ocorria em outros sindicatos e outros lugares do país, mas sabia o que estava acontecendo no mundo do cinema e do teatro. Eu era o responsável político nesta célula do partido. Sabia muito do assunto. Conhecia muito bem quais eram os outros objetivos e como agiam. Creio que eram uma autêntica força no país. Estavam em muitos lugares secretos, inclusive no Departamento de Estado. As pessoas disseram que era ridículo. Não era ridículo.

---

<sup>123</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998.

<sup>124</sup> No primeiro depoimento, em 14 de janeiro de 1952, se recusou a citar nomes e a dar informações que permitissem *identificar* outras pessoas. Porém compareceu novamente diante o Comitê.

Nessa época os países comunistas formavam um bloco sólido, uma organização única até que a Jugoslávia rompeu com eles.<sup>125</sup>

Ao mesmo tempo, Kazan odiava Joseph McCarthy, e se envergonhava por estar do mesmo lado que ele. Porém, McCarthy semeou pânico entre as pessoas, mentiu, apresentou papéis em branco como se fossem listas de subversivos que trabalhavam no Departamento de Estado. Afirma que fez apenas o que acreditava ser certo, sabendo que muitos se voltariam contra – e assim foi. Segundo o diretor, de certa forma, a experiência o transformou em um novo homem: passou de uma pessoa querida que vivia para agradar os outros a alguém que vive sua própria vida.

De volta à sua formação: no último ano de faculdade Kazan conheceu os romances de Frank Norris e assistiu pela primeira vez *O encouraçado Potemkin* (1925, de Sergei Eisenstein), a partir daí se sentiu atraído pelo cinema. Ao se formar no colégio *Williams*, como uma medida para não seguir seu pai no ramo das almofadas, acompanhou um amigo na *Yale Drama School*, escola de arte dramática da Universidade de Yale. Lavava os pratos, para ter direito às refeições, e trabalhava como porteiro, assim assistia gratuitamente às aulas. Sem muito jeito para a atuação, Kazan trabalhava na produção das peças, cenário, iluminação, figurino – estas eram suas funções também no *Group Theatre*, grupo teatral ao qual se uniu depois de Yale, em 1932. Foi neste grupo, politicamente voltado para a esquerda, que Kazan conheceu Lee Strasberg, com quem, anos mais tarde, fundou o *Actors' Studio*. Segundo o próprio Kazan, a idéia principal do *Group Theatre* era mesclar poesia aos acontecimentos do cotidiano. Com a Depressão veio a motivação em mudar as bases da sociedade, a vontade de formar um mundo novo, e para isso se utilizavam dos métodos de interpretação de Stanislavsky, que os ajudou a compreender o homem e a vida, e as ideologias de esquerda.

No *Group Theatre* começou a escrever roteiros para o teatro, nos quais abordava problemas trabalhistas e sociais. Nessa época fazia discursos nas ruas atacando o nazismo e o imperialismo americano, encenava espetáculos durante as reuniões sindicais, e “adorava” a União Soviética, assim como seu teatro (cuja principal influência é Stanislavsky). No entanto, pouco tempo depois abandonou o Partido, expulso após um processo que o marcou de uma forma “indelével”: foi considerado traidor da causa comunista quando se mostrou contrário às intenções do Partido em controlar o *Group Theatre*, e defendeu Clurman e Strasberg que não eram comunistas. “Fui o único a votar a meu favor... Todos os demais votaram contra, me

---

<sup>125</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: Mis películas*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 163.

estigmatizaram e condenaram minhas ações e minha atitude. Pediam que me confessasse e me humilhasse.”<sup>126</sup> Apesar da expulsão continuava acreditando na ideologia comunista, até saber do pacto entre Stalin e Hitler, e nesse momento deixou de idealizar a União Soviética e abandonou o comunismo.

A partir de 1938 o *Group Theatre* entrou em declínio, e encerrou suas atividades em 1940. Nesta década Kazan trabalhou na Broadway, dirigindo e atuando. Em 1947 fundou o *Actors' Studio* com Cheryl Crawford e Robert Lewis. Cinquenta jovens atores profissionais cuidadosamente selecionados por seu talento foram convidados a se tornar membros. Durante a primeira temporada, Lewis dirigia reuniões para os mais avançados, enquanto Kazan era responsável pelos iniciantes. Em 1949 convidaram Lee Strasberg a se unir à equipe, e pouco tempo depois ele se tornou o professor exclusivo dos atores do *Studio*. Em 1951 foi nomeado Diretor Artístico, se tornando o principal responsável pelo trabalho realizado no *Studio*, assim como por sua política artística em geral<sup>127</sup>, cargos que exerceu até a sua morte, em 1982.

Quando Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis se juntaram para fundar o *Actors' Studio*, estavam conscientemente tentando continuar com uma tradição estabelecida pelo *Group Theatre*, “um dos mais conhecidos da esquerda americana naqueles anos de politização intensa das artes em geral”, segundo Iná Camargo Costa.<sup>128</sup> O surgimento do *Actors' Studio* se deu num momento conturbado da vida cultural norte-americana, na qual a conjuntura hostil fez com que a arte de esquerda saísse de evidência – Iná Camargo vê a “liquidação” do *Group Theatre* como um sintoma dessa mudança. Por isso, fundar uma escola para preservar algumas conquistas do teatro se mostrava um “ato respeitável”.

Segundo Hethmon, o *Group Theatre* e posteriormente do *Actor's Studio*, fizeram uma contribuição permanente à vida teatral americana, formando bons dramaturgos e reconhecidos atores. Esta foi a herança do *Group Theatre* para a tradição teatral americana: a bem sucedida realização de uma arte que só poderia ter sido conseguida por um grupo bem preparado. Serviu para introduzir no teatro norte-americano uma visão de realidade e de verdade na atuação e na produção, que vem sendo usado desde então. Kazan afirma: “O *Actors' Studio* é, obviamente, a continuação de uma tradição representativa que já existia no *Group Theatre*, e

---

<sup>126</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 34.

<sup>127</sup> HETHMON, Robert H. *El metodo del Actors Studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos, 1981. p.16.

<sup>128</sup> COSTA, Iná Camargo. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro Americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001.

um dos propósitos que eu tinha para começar todo esse assunto era que não queria que aquela tradição desaparecesse.” Na inauguração da temporada do *Studio*, em outubro de 1958, disse: “Aqui há material para criar provavelmente o melhor teatro possível, com exceção da Rússia. Nunca sentirei dentro de mim que a organização é um êxito, até que tenhamos criado com esse material uma organização que leve a cabo nosso conceito de estética teatral.”<sup>129</sup>

Em relação ao método de interpretação realista de Stanislavsky, utilizado no *Actors’ Studio*, sabemos que ele teve em Lee Strasberg o principal elo na transmissão dessa herança para o teatro, e Elia Kazan voltou-se para adaptá-la para o cinema.<sup>130</sup> Todo o trabalho de Stanislavski se direciona a ajudar o ator no processo de criação das personagens. Esse processo depende do tipo de atuação que se intenta, porém uma atuação formal é autodestrutiva porque conduz a nada mais que o clichê e à convenção. Ainda, a intenção desse processo é fundir a realidade do roteiro com a realidade do ator. Nem o talento, nem a mera coincidência, nem a mistura mecânica de ambos, gera como resultado uma autêntica atuação.

Segundo Strasberg, uma das grandes preocupações do “método” ensinado no *Actors’ Studio* era desenvolver em seus alunos a disposição para pesquisar formas de atuação que superassem clichês, e num filme o diretor também precisa estar disposto a encarar esse desafio. Foi o que aconteceu no filme *East of Eden* (Vidas amargas ou A leste do Éden) entre James Dean e Elia Kazan na atuação da “antológica” viagem clandestina de Cal no teto do trem quando volta de Salinas (cena que não faz parte do romance de John Steinbeck), onde sua mãe administra um bordel. Num diálogo crítico com a tradição do *western*, Elia Kazan achou uma nova função para aquelas cenas de perseguição, lutas e tiroteios sobre trens, marcadas por doses maciças de suspense sobre o desfecho – clichês desde o cinema mudo.

Para tanto, simplesmente encenou a utilidade fundamental – meio de transporte – dos trens, limpando-a dos adereços criados pela tradição cinematográfica e incorporando a idéia da viagem clandestina. Por isso a seqüência é antológica: James Dean pega o trem em movimento, instala-se no teto e simplesmente faz a viagem de Cal. A perseguição (das origens) do personagem envolve emoções de ordem diferente das do *western* e para representá-las o ator economizou gestos e expressões, como aprendera no *Actors’ Studio*. Lee Strasberg definia a representação perfeita como aquela em que o ator acrescenta ao sentido do texto tanto os sentimentos que o personagem sabe ter quanto as emoções e experiências de que ele é inconsciente. Para obter esse nível de interpretação, o único método possível é o da

---

<sup>129</sup> HETHMON, Robert H. *El metodo del Actors Studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos, 1981. p. 30.

<sup>130</sup> COSTA, Iná Camargo. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro Americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001. p. 157.

pesquisa individual, desenvolvida em pelo menos três direções: a observação, a auto-observação e o treinamento.<sup>131</sup>

Fiel ao *Método*, Kazan escolhia seus atores a partir de sua história de vida e capacidade de reconhecer e se identificar com o personagem, seus conflitos e sentimentos. Para tal, considerava importante conviver com os atores, conhecê-los e a suas famílias, problemas, histórias. Em *East of Eden* (Vidas amargas ou A leste do Éden), por exemplo, James Dean, assim como seu personagem Cal, tinha problemas com seu pai, a mesma amargura e desconfiança em relação às pessoas que o rodeavam, e isto para Kazan era claro. Ainda, os atores Robert Massey e James Dean não nutriam boas relações fora das telas. Kazan se utilizava dessa convivência tensa para as filmagens.

Acham que eu faria algo para impedir o antagonismo entre os dois? Não, eu o aticei. Foi a principal coisa que filmei: o relacionamento entre os dois. O ódio absoluto que Ray Massey sentia por Jim Dean e o ódio que Jim Dean sentia por Ray Massey. Isso é precioso. Não se consegue forjar isso. Nenhum diretor consegue isso. A gente tenta aticar isso, entende? Essencialmente, acordamos algo que já está lá, por meio de alguma tática, algum meio, alguma indicação, algum estímulo.<sup>132</sup>

Em 1943, no filme *A tree grows in Brooklyn* (Laços humanos), Kazan utilizou um destes estímulos com a pequena atriz Peggy Ann Garner. Seu pai era piloto de caça e estava na Guerra. Para que ela chorasse em uma cena, Kazan mencionou algo sobre ele. “E ela não parou de chorar no resto do dia. Ela chorou a manhã inteira, a tarde inteira e a noite inteira. (...) Não é bom para um diretor fazer isso, mas acho que no final o diretor precisa conseguir a tomada, custe o que custar. Somos pessoas desesperadas e faremos o que for preciso.”<sup>133</sup> Como vimos acima, o *Método* funciona a partir do reconhecimento do ator com o personagem, assim a experiência do ator é o material com o qual Kazan trabalha.

Elia Kazan é considerado atual, um artista que evolui com o tempo, cujos filmes se mostram sempre inovadores em relação ao cinema de sua época. Se inserindo num contexto de crítica social desde suas primeiras obras, por vezes recebeu uma reação bastante desfavorável por parte do público e da crítica norte-americana, demonstrando “que são

---

<sup>131</sup> COSTA, Iná Camargo. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro Americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001. p. 160.

<sup>132</sup> Fala de Elia Kazan no documentário *Elia Kazan: A Director's Journey*. Julian Schlossberg, producer; Richard Schickel, director; A production of American Movie Classics. Eli Wallach, narrator. 1995.

<sup>133</sup> Idem, *ibidem*.

raríssimos aqueles capazes de ouvir verdades desagradáveis, principalmente a seu respeito e que no cinema destinado ao consumo em massa essas tentativas geralmente fracassam economicamente.”<sup>134</sup> Esse teor realista, social, precede ao cinema de Kazan, vem de sua formação no *Group Theatre* e suas abordagens de esquerda. *Panic in the streets* (Pânico nas ruas), “onde ao lado de um sentido humanitário a evocar o internacionalismo do proletariado, havia a ação individual substituindo a coletiva, e onde a violência tinha papel principal, adquirindo aspectos de arma contra o mal e servindo como instrumento da justiça divina ou humana”, é considerado, por Dahl, um exemplo da contradição de Kazan. Marca sua evolução de diretor do social para o individual, do real para o psicológico, das atenções universais para um universo pessoal. E assim, nessa “fecundante e profundamente humana contradição” que, mais tarde, em *Viva Zapata!* (1952) e *On the waterfront* (*Sindicato de Ladrões*, 1954), retomou essa contraposição entre as ações individuais sobre as ações coletivas:

Então a revolta dos camponeses mexicanos ou a reconquista do sindicato pelos trabalhadores, fenômenos que deveriam possuir um caráter eminentemente coletivo, eram realizados por apenas um homem, que, sozinho, modificava o destino, dominava a massa e a impelia para a frente.<sup>135</sup>

No universo de Kazan, onde vivem criaturas do nosso mundo, que sofrem com as mesmas angústias, sentem os mesmos prazeres, muito dele mesmo se torna explícito. Paradoxal que um universo tão geral seja também particular, formado sob a visão de um homem. E, nesse paradoxo, Kazan se encontra e se define: “qualquer um de nós pode ser uma criatura do seu universo, pois de nós ele vai extrair o que de mais importante nos compõe e nos anima, o que de mais íntimo nos exalta ou nos anula”.<sup>136</sup> Segundo considerações do próprio Kazan, o que as pessoas descobrem em seus filmes, elas descobrem pelo seu intermédio, enxergam uma vida segundo o seu modo de vê-la e comunicar seus acontecimentos. Ainda, sobre seus filmes, afirma: “Meus filmes não são julgamentos, são ocorrências, e uma ocorrência... acontece. Quando mostro uma pessoa, quero dizer ao expectador: Olhe! Esse poderia ser você! Poderia ser eu! Eis como as coisas se passam.”<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> DAHL, Gustavo. “Atualidade de Elia Kazan.” *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, p.5. O tema central deste artigo, que não traz data especificada, é o “último filme de Kazan”, *A face in the crowd* (*Um rosto na multidão*), de 1947. Assim, sugerimos que seja um artigo publicado nesse mesmo ano.

<sup>135</sup> DAHL, Gustavo. “Atualidade de Elia Kazan.” *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, p.5.

<sup>136</sup> FONSECA, Carlos. Elia Kazan. *Revista Filme Cultura*. Jan-Fev 1973, Ano VII, n.23, p.37-52.

<sup>137</sup> Citações de Elia Kazan. In: FONSECA, Carlos. *Op cit.* p.37.

*Panic in the streets* (Pânico nas ruas) e *On the waterfront* (Sindicato de ladrões) dialogam com o estilo, interesses e preocupações de Kazan no período em que foram produzidas. *Panic in the streets* (Pânico nas ruas) mostra a atração do diretor pelos portos, o fluxo das águas e os personagens que habitam esse ambiente. Foi esta produção que marcou o início de suas filmagens externas, considera que não poderia ter realizado tão boa fotografia em *On the waterfront* (Sindicato de ladrões) sem a experiência anterior em *Panic in the streets* (Pânico nas ruas). Além dos cenários, este filme estréia em Kazan a preocupação com a música e os sons, e o resultado são “ruídos extraordinários” do porto, das águas. Nesse momento começou a descobrir os objetos em primeiro plano que escondiam os atores ao fundo, algo que utilizou bastante em seus filmes posteriores. Devido à influência do teatro, presente em seus trabalhos anteriores, filmava sempre em planos médios ou primeiros planos. Desta vez queria mostrar a interação dos personagens com o cenário, e para isso deveria sair dos estúdios, mostrar o ambiente, através dos planos gerais. Na verdade, este filme provocou uma “autêntica revolução” ao que Kazan estava habituado, para o qual se despreendeu das suas inibições e formação teatral, participou ativamente do filme e dirigiu a fotografia juntamente com Joe MacDonald. Do ponto de vista técnico, *Panic in the streets* (Pânico nas ruas) representou um grande avanço e aprendizado para Kazan.<sup>138</sup>

Em *A streetcar named Desire* (Uma rua chamada Pecado) retornou à sua forma teatral. Com planos para o próximo projeto, que seria *Viva Zapata!*, resistiu em se envolver novamente com este texto, com o qual havia trabalhado no teatro. Por insistência de Tennessee Williams, acabou aceitando. Tiveram problemas na adaptação de uma peça teatral para o cinema, também com o produtor, Charlie Feldman, na escolha dos atores, no entanto o mais significativo foi o conflito com a censura. O *Código Hays*, formado por membros da indústria do cinema que faziam sua própria censura, para que os filmes e estúdios não tivessem problemas com outras organizações morais e católicas, exigiu várias modificações e cortes, sob a pena de classificá-la na categoria C. “Uma ameaça muito clara”, na visão de Kazan, que lutou muito pela permanência das cenas, confiante e seguro de sua luta por trabalhar com uma obra já consagrada e premiada no teatro. Foram aceitos pelo Gabinete, mas a *Legião da Decência*, formada em 1933 por católicos, condenou o filme como C. Depois das modificações, feitas pelo Estúdio Warner Brothers sem o consentimento de Kazan, foi para a categoria B, que significa conter partes “condenáveis”. Sem meios para agir contra a decisão do Estúdio, Elia Kazan escreveu um artigo para o *New York Times*, citando nomes como de

---

<sup>138</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: Mis películas*. Barcelona: Paidós, 2000.

Jack Warner, que agiu pelas suas costas, e deixou claro o que pensava da censura e dos que trabalhavam para ela.<sup>139</sup>

Segundo Roberto Bandeira, em uma publicação da década de 1950, *A streetcar named Desire* (Uma rua chamada Pecado) era “essencialmente uma obra teatral bem filmada”, na qual destaca-se Blanche Dubois (Vivien Leigh), que personifica a “trágica poesia” da atmosfera criada por Kazan, na qual Blanche “transita branca e sublime, envolta em vestidos leves e esvoaçantes, carregada de pureza, respirando a atmosfera pesada e suja de um ambiente onde se agita gente grosseira, poetizando e povoando de beleza espiritual um mundo que ela chama de confuso.” A música de Alex North se envolve com a personagem, “ora um salmo, ora corrói, ameaça, tortura.”<sup>140</sup> Karel Reisz, em um artigo da época de sua estréia, afirma que o filme é demasiado teatral, baseado em uma adaptação que carrega todos os problemas provenientes desse tipo de roteiro: há muitos diálogos, pouca ação, e enorme discrepância entre a abordagem do diretor e a qualidade do texto.<sup>141</sup> Já Kazan disse posteriormente: “não poderia fazer nada mais do que eu fiz”, já que tinha em mãos algo intenso e com estilo próprio. Não poderia brincar com o roteiro, o que fez com *Panic in the streets* (Pânico nas ruas), por exemplo – se limitava a ensaiar as cenas como se fosse para o teatro, e depois as filmava. No entanto, Kazan acredita que obteve bons resultados, e que esta poderia ser uma obra emotiva e rica nas mãos de qualquer outro diretor.<sup>142</sup>

Posterior a *A streetcar named Desire* (Uma rua chamada Pecado) e *Viva Zapata!*, veio o polêmico *On the Waterfront* (Sindicato de ladrões), que aborda a corrupção no interior do sindicato de portuários de Nova York e Nova Jersey. Esse fato havia sido denunciado numa série de artigos do jornalista Malcom Johnson, e também no livro *Crime on the Labor Front*, de 1950, onde expunha o controle que era exercido sobre os trabalhadores, as condições a que eram submetidos para poder trabalhar e a lei do silêncio que os gangsters impunham através das ameaças de morte, evitando investigações. O roteirista Budd Schulberg conta que foi convidado, no ano de 1950, por uma pequena companhia cinematográfica para escrever o roteiro, baseado nos relatos de Malcom Johnson, sobre a situação dos estivadores, a corrupção e violência que tomavam o cais. Schulberg, para tal, contou com a ajuda dos próprios

---

<sup>139</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 112.

<sup>140</sup> BANDEIRA, Roberto. *O cinema americano e a nova geração de cineastas*. Rio de Janeiro: Editorial Andes, 1959. p.17-18.

<sup>141</sup> REISZ, Karel. “A streetcar named Desire.” *Sight and Sound* (British Film Institute). V. 21, n.4, april-june 1952.

<sup>142</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: Mis películas*. Barcelona: Paidós, 2000.

trabalhadores, vivenciando seus conflitos e freqüentando alguns bares do cais, além de obter ajuda de alguns padres que acolhiam os homens que haviam sido expulsos das docas. Alguns meses depois o roteiro estava pronto, mas a companhia recuou, não quis avançar com o projeto sobre um assunto tão “quente”, nem filmar nas docas. Um ano depois, Elia Kazan o procurou com uma idéia: um filme sobre os “estranhos caminhos da justiça” em alguma cidade do leste norte-americano. Também havia tentado escrever uma história sobre o cais, mas também fracassara, e não estava interessado em tentar novamente. No entanto, se uniram para montar um novo roteiro e uma nova abordagem. Terminaram o roteiro em 1953, mas ainda precisariam de um produtor. O roteirista escreveu um artigo para o *The New York Times* um pouco depois do lançamento do filme, em que fala sobre os percalços da produção:

O filme era ainda muito controverso (...). Muito triste, muito chocante. Além disso, iriam as pessoas se interessar pela luta no cais? Sam Spiegel, produtor independente, aceitou fazer o filme. Depois de muitos problemas e negociações, aqui estamos nós, quatro anos depois e pelo menos oito roteiros completos depois, prontos para mostrar o filme que muitos disseram, nunca poderia ser feita nas docas de Nova York.<sup>143</sup>

A idéia de um filme sobre conflitos nos sindicatos de estivadores, que mais tarde se concretizou em *On the waterfront* (Sindicato de ladrões) existe desde 1951, quando Elia Kazan e Arthur Miller começaram a trabalhar no roteiro de *The Hook*. Miller, no entanto, desistiu do projeto depois de ter o roteiro pronto, “uma decisão extremamente repentina e irritante” na visão de Kazan. Foi o primeiro filme de Kazan em Nova York – primeiro de vários que se seguiriam, já que Kazan nutria certa repugnância pelo ambiente de Hollywood, um lugar sem personalidade própria, onde morar era “como viver na Disneylândia, até o bronzeado das pessoas parece falso”. Seu afastamento de Hollywood também ocorreu por problemas na Fox, com o produtor Darryl Zanuck. Esta mudança fez com que *On the waterfront* (Sindicato de Ladrões) fosse filmado em contato com a realidade, nos portos, sob o olhar atento dos gângsteres sobre os quais a história tratava, durante as atividades cotidianas de carga e descarga de navios.<sup>144</sup>

O sucesso de um filme feito fora de Hollywood trouxe grande satisfação à Kazan, já que naquele momento havia se tornado “*persona non grata* em Hollywood entre os

---

<sup>143</sup> SHULBERG, Budd. “From docks to film.” *The New York Times*. July 11, 1954.

<sup>144</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998.

intelectuais – *persona non grata* em qualquer lugar”. Identifica em Terry Malloy (personagem de Marlon Brando, a quem cabia a decisão de denunciar a corrupção dos líderes do Sindicato dos Estivadores, ou se calar e acobertar assassinatos) uma ambivalência similar: estava orgulhoso e envergonhado de si mesmo, sofria com a rejeição dos amigos, se considerava um imbecil, mas acreditava que denunciar o Presidente Sindical perante um comitê – que investigava as atividades corruptas e as mortes de trabalhadores – era necessário. A participação do produtor Spiegel foi essencial, na visão de Kazan: “me ensinou a não me contentar com o roteiro da forma como me davam.” Spiegel trabalhou por meses no roteiro, em parceria com Schulberg, e por muitas vezes, quando todos achavam estar com o trabalho pronto, Spiegel propunha que explorassem algo mais. Darryl Zanuck seria o responsável pelo filme, no entanto, em reunião com Kazan, recusou o projeto, “pois as pessoas não dão a mínima para os sindicatos”.<sup>145</sup>

O filme foi quase todo rodado na região mais decadente do cais do porto em Nova Jersey, e os próprios estivadores eram figurantes. Kazan, que sempre procurava gerar espontaneidade e ilusão de realidade, ficou satisfeito com o frio, e o ar gelado era perceptível na respiração dos atores. Para conseguir filmar, precisou de autorização da Máfia. Marlon Brando recorda que Kazan “sequer piscou” diante da idéia de cooperar com a *Cosa Nostra*. “De acordo com seus próprios padrões, isto poderia parecer um ato notável de hipocrisia, mas quando queria fazer um filme não hesitava em modificar alguns planos, sempre de bom grado.”<sup>146</sup>

Questionado por Jeff Young, sobre a apologia à delação atribuída a *On the waterfront* (Sindicato de Ladrões) Kazan explica que o filme mostra alguém que, declarando, faz o que parece ser o melhor, mesmo indo contra os códigos da comunidade à qual pertence. Segundo o diretor, o roteiro foi baseado em histórias reais que nada tinham a ver com suas relações no Partido Comunista, histórias de estivadores dominados por gângsteres, que viviam sob o código da Máfia: a lei do silêncio. No entanto, apesar da veracidade da situação no cais, Kazan não nega existir um paralelo com a sua delação, mas este não o motivo pelo qual fez o filme – como vimos, pensava em escrever uma história sobre os portos alguns anos antes de realizar o projeto. As relações entre o filme e sua vida pessoal foram diluindo enquanto

---

<sup>145</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998.

<sup>146</sup> BRANDO, Marlon. LINDSEY, Robert *Canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994. p.164.

contava a história do que se passava nos portos, “que era muito mais importante que eu ou meu conflito com o Comitê”, considera Kazan.

Logo depois que Terry fala sobre os crimes de Friendly (o Presidente do Sindicato dos Estivadores) perante os investigadores, é tratado com hostilidade por parte de todos, inclusive os trabalhadores do cais que também sofriam com o domínio dos gângsteres. A isso Kazan relaciona sua experiência pessoal, lembra que quando depôs perante à HUAC, as pessoas o depreciavam, o olhavam, julgavam. Não podiam acreditar que havia feito por princípios, porque acreditava ser o correto. No entanto, em uma das cenas finais, na qual Terry grita a Friendly “Estou feliz pelo que fiz a você. Ouviram isso? Estou feliz pelo que fiz!“, é onde o paralelismo entre o seu depoimento perante à HUAC e o de Terry perde sentido. Kazan nunca sentiu isso, sempre viu sua situação com os prós e contras, sempre teve dúvidas, já que informar seus semelhantes não é nada fácil.

Ao fazer *On the waterfront* me inspirei em minhas próprias experiências. É o que fazem os artistas. Mas jamais tracei nenhum paralelismo entre Terry e eu porque o problema do filme é tremendamente claro. Os líderes sindicais corruptos estavam maltratando e explorando seus companheiros. Nem sequer eram de outra classe. E sabiam que podiam contar que o código de silêncio os protegeria. Terry tinha motivos de sobra para rompê-lo.<sup>147</sup>

Considerado um dos “corajosos” do cinema norte-americano, surpreendeu ao declarar, diante da *Comissão de Investigações das Atividades Anti-Americanas*, haver pertencido ao Partido Comunista, dele ter se afastado por diferenças ideológicas, e ainda comprometer-se a não realizar nada com o qual não estivessem de acordo os senadores americanos. O mesmo Kazan, que pertence àquela linha de intelectuais americanos que “não adotando totalmente a ideologia comunista, olhavam-na com simpatia manifesta”, trabalhava com temas caros aos artistas da esquerda, temas sociais como o anti-semitismo (*Gentleman's Agreement*, em português *A luz é para todos*, 1947), o preconceito racial (*Pinky*, em português *O que a carne herda*, 1949), a reforma agrária (*Viva Zapata!*, 1952). Houve, depois de seu depoimento, rumores de que uma das cláusulas do acordo estabelecido entre Kazan e a Comissão era a realização de um filme abertamente anti-comunista, ao mesmo tempo pairava a grande dúvida sobre a validade de suas declarações. Com *On the waterfront* (*Sindicato de ladrões*) o diretor estabeleceu um clima de incerteza e confusão, provocou elogios e ataques violentos a um

---

<sup>147</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: Mis películas*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 231.

filme considerado “moderno documento sobre o trabalho”, ou “apologia da delação”, e tornou impossível “uma conceituação crítica serena” de sua obra.<sup>148</sup>

Ainda sobre *On the waterfront* (Sindicato de Ladrões) Dahl considera que existe algo de inquietante, uma sensação de farsa. Segundo o crítico, a situação nas docas, que já havia sido mostrada em reportagens, e a própria convivência de Budd Schulberg com os estivadores para a realização do roteiro poderia eliminar dúvidas sobre sua veracidade, que poderia significar coragem e honestidade intelectual. No entanto, a cautela é evidente, e o levou a construir um filme que, no fundo, não atacava ninguém.

Não atacava ao sindicato, pois este, que era de ladrões, não mais representava a vontade dos trabalhadores, guardando (...) apenas a forma de um sindicato. Não fazia tampouco antitrabalhismo, pois, dentro de um ponto de vista estritamente revolucionário, a expulsão dos “gangsters” do sindicato não era senão uma retomada da consciência de classe. No terreno das amabilidades a fita era agradável ao governo, demonstrando que havia ou houvera corrupção nos sindicatos, num momento em que este mesmo governo planejava a estatização destes organismos. Agradaria também à Igreja, mostrando a influência de um padre no despertar da consciência do herói e a participação diuturna do sacerdote na vida dos estivadores. E, finalmente, agradaria aos seus dois autores, Kazan e Schulberg, provando estes a si mesmos serem ainda socialmente conscientes, bem como a tese de que a delação pode ser um ato de coragem, perfeitamente de acordo com a ética. Este afã de pôr-se a salvo de qualquer acusação, explícito demais para ser acidental, esta ânsia de não se indispor com ninguém, muito mais que o seu comportamento ou as suas declarações, pairará, por muito tempo, como uma sombra sobre o rosto de Kazan.<sup>149</sup>

No ano seguinte à *On the waterfront* (Sindicato de Ladrões), Kazan foi à Hollywood para filmar *East of Eden* (Vidas Amargas), primeira experiência como produtor de cinema. O filme foi rodado no norte da Califórnia, resultado de uma adaptação do romance de John Steinbeck. Para o roteiro escolheu Paul Osborne, e utilizou somente a última parte do livro, por motivos que considera claros: “era, em parte, a história de um filho que tenta agradar ao pai que o desaprova” (as relações de Kazan com o pai seguiam essa mesma linha). Além das relações familiares, interessava a Kazan atacar o “puritanismo absoluto” que determina o que é bom e o que é mal, já bem e mal estão misturados, não devem ser simplificados. Assim, mostra Cal (James Dean) que todos pensavam ser mal, mas na realidade era bom, e seu irmão Aron (Richard Davalos), que era aparentemente bom, mas na verdade bastante mal e destrutivo. A ternura e compreensão de Abra, a personagem de Julie Harris, para Cal refletem

---

<sup>148</sup> DAHL, Gustavo. Ambigüidade de Elia Kazan. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. 27 de dezembro de 1958, p.7.

<sup>149</sup> DAHL, Gustavo. Op cit. p.7.

o relacionamento do diretor com sua primeira esposa, que conheceu o jovem revoltado com o mundo que era Kazan, e viu nele o que havia de bom. *East of Eden* (Vidas amargas) portanto, foi o filme mais pessoal e autobiográfico de Elia Kazan, segundo o diretor. Trata de emoções vividas de forma muito profunda, sentimentos que foram experimentados por ele, o que insere pureza à produção.<sup>150</sup> “Eu me parecia muito com Cal, diria que *East of Eden* (Vidas amargas) foi, para mim, um ato de defesa própria”<sup>151</sup>, afirma Kazan.

Importante observar que, ao longo de nossa análise sobre a obra de Elia Kazan, nas quais utilizamos de diversas fontes – biografias e auto-biografias, predominantemente – o diretor relaciona as temáticas e abordagens à sua vida particular. Trabalha com assuntos que considera interessantes, importantes, ou mesmo que refletem a si mesmo – como nos mostra com *East of Eden* (Vidas amargas) nas relações familiares e amorosas do personagem Cal, e em filmes posteriores, como *América, América* – um relato sobre sua família. Seria, portanto, contraditório, considerar que em alguns de seus filmes revelam paralelos com sua vida, e outros sequer fazem referência – para negar que *On the waterfront* (Sindicato de Ladrões) não é uma justificativa da delação, Kazan afirma que não há paralelos entre o filme e sua ação.

Filmada em formato cinemascope, impedia Kazan de realizar seus característicos primeiros planos ou planos fechados. Nessa época, acreditava ser o cinema uma arte de montagem, e nenhum plano teria significado por ele mesmo, mas passa a ter sentido a partir da relação com o que o precede e o segue. O formato cinemascope, no entanto, não permitiu tantas montagens. Dessa forma, compôs planos mais “relaxados”, mais próximos de uma encenação teatral. Na tentativa de contornar as limitações que tinha, Kazan colocava algo grande, sombrio, opaco, em primeiro plano, e as ações aconteciam no outro lado: tratava de colocar vários planos dentro de um plano – a profundidade era importante para Kazan. Por outro lado, a doçura e suavidade da história, do vale, dos cenários, foram destacadas com o formato cinemascope utilizado. Utilizando as cores pela primeira vez buscou os tons de verde presentes no romance de Steinbeck, presentes nas descrições de Salinas, dos vales. Kazan queria mostrar uma versão fúnebre do vale, e para isso utilizou tons de verde escuro durante toda a filmagem, apesar de desaconselhado por todos da produção, que julgava uma cor difícil de trabalhar, de iluminar, que escurece no vídeo. Ted McCord foi o diretor de fotografia, contratado por Kazan, que gostava muito da fotografia de *Treasure of the Sierra Madre* (O tesouro de Sierra Madre) no qual McCord trabalhou.

---

<sup>150</sup> CIMENT, Michel. CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 187.

Em relação à sua estética, Dahl vê que, assim como não se pode separar forma e conteúdo nas grandes obras, nota-se como a modificação da posição político-filosófica de Kazan acarretou uma modificação correspondente no seu estilo diretorial. O amadurecimento, a superação da fase vanguardista e a ruptura total com a estética do semi-documentarismo, ampliou muito a sua noção de valores especificamente cinematográficos e vimos como, gradualmente, Elia Kazan renunciava ao realismo exterior, substituindo-o por um simbolismo poético; como aumentava em suas fitas o número de ‘close-ups’ e como a fotografia ia adquirindo contraste e riqueza tonal, funcionando e participando da história. Tanto assim é, que esta ânsia de explorar ao máximo os recursos do cinema chegou a valer-lhe o qualificativo de parnasiano e levou-o por vezes ao virtuosismo excessivo, gratuito.<sup>152</sup>

Mais de quatro décadas depois, Kazan ainda sobre as conseqüências de sua delação. Homenageado com o Honorary Oscar, no ano de 1997, gera controvérsias entre os críticos de cinema, atores e membros da Academia em geral. Alguns acreditam que “só o que importa são os filmes”, e a homenagem é feita pelo conjunto da obra. Mas segundo Joseph McBride, vice-presidente da *Los Angeles Film Critics Association*, quando se homenageia a carreira de alguém se está homenageando tudo o que ela representa, e a carreira de Kazan, após sua delação, foi construída em cima da ruína de outras pessoas.<sup>153</sup>

Aqui no Brasil, Glauber Rocha considera que a sombra da delação de Elia Kazan ainda paira sobre Hollywood, ato que o faz ser visto como um expurgo que sobrou porque se converteu às exigências políticas, que muda de orientação temática como forma de fuga, retratando aspectos negativos da humanidade, fazendo cinema de excitação psicológica e social, justificando o homem com o mais cretino naturalismo ou com o mais abjeto freudianismo.<sup>154</sup> Segundo Rocha, um homem sério teria se comportado como muitos outros acusados, sacrificando as vantagens de Hollywood pela honestidade e coerência aos princípios debatidos e firmados – se refere à primeira fase de sua carreira, mais voltada às preocupações sociais, como observamos acima, fase que considera coesa, reflexo de um Kazan humano, sincero em suas convicções, sem o pieguismo moral e demagógico de sua fase pós-delação.

---

<sup>151</sup> YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: Mis películas*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 254.

<sup>152</sup> DAHL, Gustavo. “Autenticidade de Elia Kazan.” *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, 03 de janeiro de 1959. p. 5.

<sup>153</sup> WEINRAUB, Bernard. “A McCarthy Era Memory That Can Still Chill.” *The New York Times*. January 16, 1997, Arts Section.

O Kazan de hoje é um comerciante que passa por artista. (...) Em um plano, requintadíssimo, resolveu eleger temas e sobre eles executar seus filmes porque é uma fonte de renda e segundo porque age como entorpecente, desvia a sociedade para uma vida de escapismo e aceitação de desequilíbrios. É um realismo maldito, negativo. Bastaria a captação da realidade como ela é para que tivéssemos um retrato chocante. Kazan abusa desta realidade com um acréscimo de nuances, faz questão de mostrá-la como provocativa galeria de submundos. O público, chocado, arrebatado, dando fuga aos complexos, aceita maravilhado as excitações sobre ele impostas. Concebe e adere a uma falsa estética. Endeusa Kazan como gênio e o homem, inteligente que é, faz do engano um caminho de propaganda da pseudo-estética da Guerra Fria, quando o imperialismo tenta se apossar do mundo.<sup>155</sup>

Glauber Rocha conheceu Kazan em Paris. O descreve como um homem baixo, cabelos brancos, de gestos simples, deselegante, “e não é homossexual, como me disseram”. “Parece um mascate grego, ou gerente de hotel”, e se mostrou bastante interessado no cinema brasileiro – acabara de assistir *Deus e o diabo na terra do sol*, elogiava Othon Bastos e outros atores, e mostrou vontade de filmar *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, uma peça teatral escrita em 1946, tem como temática o preconceito negro na sociedade brasileira.

Apesar da antipatia amenizada pelo encontro, Rocha faz considerações mais específicas sobre dois filmes. Fala sobre *A streetcar named Desire* (Uma rua chamada Pecado) faz referência à cena em que Estela (Kim Hunter) briga com o marido Stanley (Marlon Brando) e desce as escadas correndo. Kowalski histericamente, ao invés de chamá-la, grita para maior efeito e choque: “Estela!”. “E Marlon Brando urra, chora, geme até a exaustão. No mesmo tipo, Kowalski é exageradamente sórdido, bruto, sujo, moral e fisicamente. Um animal em contínuo sexo. Naturalismo de segunda classe disfarçado de realismo moderno.”

Em *On the waterfront* (Sindicato de Ladrões), acredita que Kazan mostra um gangsterismo intelectualizado, suspeito organismo político de exploração. Tem a intenção de chocar na música forte e técnica, marcada de efeitos, na fotografia em contraste de luz e sombra, sobretudo na interpretação estilizada de Marlon Brando e do elenco. Uma obra mascarada, repleta de requintes superficiais que escondem uma base frágil. Rocha acredita que Schulberg “roubou” a história original de Arthur Miller e torceu os fatos, mostrando o estivador não sob pressão do capitalismo, mas escravo dos gangsteres, o que convenceu o público, mas é uma infâmia à classe operária.

---

<sup>154</sup> ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 89.

## 2.2) A teoria da falange e outros *chicanos* de John Steinbeck

*Once Emiliano Zapata, the Mexican revolutionary, said, on being warned that he would be assassinated – “Then that’s the way it must be and perhaps better, for some men find their real and permanent strength there. I think, of Benito Juarez, of Abraham Lincoln, of Jesus Christ. Death only kills little men.” And he was illiterate.*<sup>156</sup>

John Ernst Steinbeck nasceu no dia 27 de fevereiro de 1902, em Salinas, estado norte-americano da Califórnia. Descende de conquistadores da fronteira, os avós maternos Samuel Hamilton e Elizabeth Fagen, imigrantes irlandeses, mudaram-se para a pequena cidade de Salinas em 1872. Sua fazenda ao sul de Salinas, onde Steinbeck passou longos períodos na infância, tornou-se parte de sua ficção, no romance *The Red Pony* (publicado nos Estados Unidos em 1937 e no Brasil em 1971 com o título *O menino e o Alazão*) e outras obras de cenário rural. Os avós paternos, John Adolph Grossteinbeck e Almira Dickson emigraram para a Califórnia depois da Guerra de Secessão. Em Salinas estabeleceram uma criação de gado leiteiro e cultivo de frutas. Seu pai, John Ernst, trabalhou por muitos anos como Tesoureiro Municipal da cidade de Monterey, e a mãe Olive Hamilton, lecionou em diversas escolas da região. Influenciado pela mãe professora, desde muito jovem dedicou-se à leitura de Dostoiévski, John Milton, Flaubert, George Eliot, Thomas Hardy, e principalmente Malory, com a *Morte do Rei Arthur*.

A estrutura dessas histórias heróicas iria estar visivelmente nas entrelinhas de vários de seus melhores romances, como *Boêmios errantes (Tortilla Flat)*, 1935) e *A rua das ilusões perdidas (Cannery Row)*, 1945) enquanto aspectos do mito de Camelot influenciaram implicitamente quase tudo que ele produziu. A busca maloriana do “homem do bem” é crucial em sua ficção.<sup>157</sup>

Em 1919, aos dezessete anos, se formou no Ginásio de Salinas e foi aceito na Universidade de Stanford, em Palo Alto, no Estado da Califórnia. No entanto, não se adaptou “à máquina de moer acadêmica” e não conseguiu o diploma. Durante as férias da faculdade trabalhava em serviços temporários, nos campos e fazendas pertencentes à usina em que trabalhava seu pai. Sendo um trabalhador itinerante conheceu imigrantes do México e das

---

<sup>155</sup> ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 91.

<sup>156</sup> Trecho de carta escrita por John Steinbeck à Adlai Stevenson em 23 de setembro de 1961. In: STEINBECK, Elaine; WALLSTEN, Robert (orgs.) *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975. p. 716.

<sup>157</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 35-36.

Filipinas, a quem chamava de *paisanos* e cuja cultura e crenças o interessavam. Passava muito tempo em Monterey, cidade que fica na região de Salinas e faz parte da vida e ficção de Steinbeck, conversava com os *paisanos*, prostitutas, operários e pescadores, dividia a bebida que comprava contrabandeada e dormia em barracos à beira mar. Essa experiência se tornou inspiração para personagens e cenários em romances como *Tortilla Flat* (1935, publicado no Brasil com o título *Boêmios errantes*)<sup>158</sup>, *Cannery Row* (1945, publicado no Brasil com o título *A rua das ilusões perdidas*) e *Sweet Thursday* (1954, publicado no Brasil com o título *Doce quinta-feira*). Além disso, suas experiências com os paisanos intensificaram o interesse de Steinbeck pelo México e sua sensibilidade social, que o levou a escrever o roteiro *The Forgotten Village*, em 1941, sobre um vilarejo mexicano; o roteiro cinematográfico de *La Perla*, filme produzido no México em 1948, dirigido por Emilio Fernandez e fotografado por Gabriel Figueroa, baseado no romance homônimo de Steinbeck (1947, publicado no Brasil com o título *A Pérola*); além do roteiro de *Viva Zapata!* (1952).

No ano de 1925 deixou definitivamente a Universidade, e temporariamente o Estado da Califórnia. Mudou-se para Nova York com a intenção de firmar-se como escritor, porém, sem sucesso, retornou à Califórnia para trabalhar como zelador de um rancho no alto da Serra, no Lago Tahoe, onde tinha tranqüilidade para se dedicar à leitura e escrita de seus romances. Neste período, começou a trabalhar em *To a God Unknown* (1933, publicado no Brasil com o título *Ao Deus desconhecido*).

Sua segunda publicação e primeiro – e um dos melhores – romance sobre o Estado da Califórnia<sup>159</sup> - *The Pastures of Heaven* (1932), foi prejudicado pela depressão econômica. Duas editoras faliram antes mesmo de encadernar o manuscrito. Sua publicação não causou impacto, e assim como a primeira publicação *Cup of gold*, foi assunto de poucas resenhas. Este nunca foi considerado importante na obra de Steinbeck, talvez, conforme justifica Jay Parini<sup>160</sup>, por ser muito difícil de classificá-lo: “não se pode chamá-lo de romance, e não se encaixa de fato na categoria coletânea de contos”.

Nos escritos posteriores é possível perceber seu interesse pela maneira como os indivíduos agem em grupo e em resposta às influências externas, tradições, economia,

---

<sup>158</sup> Primeiro sucesso comercial e bem aceito pelos críticos. Surgiu a partir do interesse pelos mexicanos pobres que moravam num planalto nas montanhas acima de Monterey, numa favela conhecida como *Tortilla Flat*.

<sup>159</sup> FRENCH, Warren. *John Steinbeck*. Rio de Janeiro: Lidador, 1961. p. 19.

<sup>160</sup> Pesquisador norte-americano, escritor de poesias, romances e biografias, além de críticas literárias em jornais. Autor de uma importante biografia de John Steinbeck – nos utilizaremos desta obra durante todo este tópico.

características regionais, clima, sublevações sociais. Procurava analisar o grupo, observar como o indivíduo se liga a uma unidade maior, interessava-se, como artista, em mediar entre o grupo e o indivíduo.

Ao contrário da maioria dos escritores deste século, Steinbeck foi, no fundo, um cientista, e via os seres humanos como parte de um grupo que tinha de ser considerado, em última análise, dentro de uma perspectiva ecológica geral. Alguns de seus críticos não podiam entender o que ele fazia e o criticavam por tratar, como disse Edmund Wilson numa influente crítica a *As vinhas da ira*, 'ou de animais inferiores, ou de seres tão rudimentares que estão quase no nível animal'. Wilson simplesmente não admirava a originalidade da perspectiva 'ecológica' de Steinbeck, contrária à tendência dominante da literatura modernista, onde (como Lawrence ou Joyce), em geral se festeja o indivíduo por sua separação da multidão.<sup>161</sup>

A partir da escrita de alguns contos sobre famílias da Califórnia, projeto temporariamente chamado de *Dissonant Symphony* que jamais foi concluído, Steinbeck passou a analisar como os fatores ambientais atingem os personagens. Assim começou a formar a idéia que desenvolveu em *The grapes of wrath* (1939, publicado no Brasil com o título *As vinhas da ira*), onde o destino individual é visto no contexto de pressões geopolíticas como a seca, a fome, a ganância. Movido pelo pensamento de William Emerson Ritter, John Elof Boodin e J. S. Haldane, e sob orientação de Edward Ricketts<sup>162</sup>, Steinbeck escreveu uma monografia intitulada *Argumento f Phalanx*.

Sempre pensamos na humanidade em termos de homens individuais. Tentamos estudar os homens e os movimentos dos homens pela minuciosa investigação de homens-unidades individuais. É o mesmo que tentar racionalmente entender a natureza do homem pela investigação das células de seu corpo. Talvez se observarmos a falange, sabendo que ela é um novo indivíduo, que não deve ser confundido com as unidades que o compõem, se olharmos em retrospecto as coisas que ele faz numa tentativa de correlacionar e analisar seus hábitos sob vários estímulos, talvez possamos acabar conhecendo alguma coisa da falange, de sua natureza, de suas motivações e fins, talvez possamos até mesmo dirigir seus

---

<sup>161</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 61.

<sup>162</sup> Edward Ricketts foi proprietário de um laboratório de biologia chamado Pacific Biological, localizado na rua Cannery Row, cidade de Monterey, na região de Salinas. Além da influência intelectual, se tornaram grandes amigos e sócios no laboratório. Edward Ricketts serviu de inspiração para personagens de romances como *Cannery Row* (1945, *A rua das ilusões perdidas*) e *Sweet Thursday* (1954, *Doce quinta-feira*), além de ter sido co-autor na publicação *Sea of Cortez: A Leisurely journal of travel and research with a scientific appendix*, resultado de uma excursão feita no litoral de São Francisco e Golfo do México (Mar de Cortez), cujo objetivo era escrever um guia ecológico da região. Susan Shillinglaw, diretora do *Center for Steinbeck Studies*, na Universidade Estadual de San Jose, considera o livro uma rica mescla de observações científicas, meditações filosóficas e incidentes bem-humorados, complementada por uma compilação, efetuada por Ricketts, dos espécimes descobertos na viagem

movimentos onde agora temos apenas enormes quantidades de fenômenos desconexos e destrutivos sem sentido.<sup>163</sup>

*Tortilla Flat* (1935, *Boêmios Errantes*), traz a reflexão sobre a falange, mostra nos personagens num comportamento individual avaliado de acordo com o código grupal. “A sagrada confiança da amizade seria, e tinha de ser, mantida”, analisa Parini. Assim, no momento em que é abalada a confiança, a punição deve ser severa, “código é código”. Percebemos que esse seu pensamento em relação ao comportamento e fidelidade grupal, já presente em suas obras dos anos trinta, nos remete a seu Emiliano Zapata, criado quase duas décadas mais tarde. O revolucionário, em *Viva Zapata!*, se mostra fiel aos códigos de comportamento do grupo de camponeses que lutam pela recuperação de suas terras, e pune severamente os desvios de seu amigo Pablo Gomez, que havia sido considerado traidor após ser visto com Francisco Madero, um inimigo naquele momento da Revolução Mexicana. Sobre *Tortilla Flat*, Parini analisa:

O romance transcende o estudo da agitação social e da opressão dos pobres, chegando a um estudo do (...) ‘homem escatológico’, uma criatura com uma terrível dualidade de motivações: um violento ressentimento contra as forças sociais que o espoliaram de seus direitos; e um apaixonado apego à esplêndida visão de uma era futura, quando se houver transformado para sempre na paz de uma comunidade sem classes o furioso conflito gerado pela injustiça.<sup>164</sup>

Além de uma reflexão sobre o comportamento do homem individual em meio ao grupo, *Tortilla Flat* proporcionou a John Steinbeck o reconhecimento do público e da crítica – rapidamente tornou-se um *best-seller* e teve os direitos autorais vendidos para o estúdio cinematográfico Paramount –, além de trezentos dólares referentes aos direitos autorais na ocasião do lançamento. Com esse dinheiro, Steinbeck partiu para sua primeira viagem ao México, onde ficou na Cidade do México por cerca de três meses.

---

<sup>163</sup> Segundo Parini, o termo *falange* é usado por Steinbeck de uma maneira quase científica, e refere-se ao comportamento grupal de qualquer tipo. Oriundo da palavra latina para tartaruga, refere-se às legiões romanas que, ao erguerem os escudos acima das cabeças ao mesmo tempo, pareciam tartarugas. A tese central de Steinbeck é de que os homens em grupo, como todas as unidades compostas de partes individuais, se relacionam, são funcionais umas às outras e contribuem para a estrutura do todo. Importante observar que, quando falamos na teoria de Steinbeck aplicada ao “comportamento grupal de qualquer tipo”, sabemos que ele diferenciava o comportamento *humano*, individual ou grupal, do comportamento *animal*, individual ou grupal. Steinbeck se utilizava de analogias para trabalhar e expor seu pensamento. A monografia *Argumento f Phalanx* foi escrita por Steinbeck em 1934, está disponível no arquivo da Universidade de Stanford. O trecho reproduzido no corpo do texto foi citado por PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 132.

<sup>164</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 201.

No ano de 1936, observando a decadência econômica e social da Califórnia, reflexo da crise, Steinbeck começa a escrever artigos sobre migrantes que buscavam naquele Estado emprego ou moradia. *The Harvest Gypsies (Os ciganos da colheita)* foi um desses artigos, publicado no *San Francisco News* em outubro de 1936, no qual Steinbeck mostra a situação dos acampamentos de posseiros e das famílias que ali viviam. Das casas “só chegando perto é que se pode ver que são lares”, já que são feitas de talas amassadas, trapos sujos e ferro velho, parecendo mais um depósito de lixo. Nos rostos, “o terror absoluto da fome que se amontoa contra os limites do acampamento”, nos olhos “a expressão vítrea e distante de um sonâmbulo”. Muitos ainda tentavam manter o orgulho, levando as crianças à escola onde quer que estivessem, até que o desprezo por esses “pequenos esfarrapados”, “transmissores de doenças”, os fizessem perder a energia e a dignidade, os tornando “sub-humanos”.<sup>165</sup>

O artigo *Starvation under the Orange trees*, publicado no *Monterey Trader*, em 15 de abril de 1938, segue a mesma linha. “É um lindo ano”, observa, “e milhares de famílias passam fome na Califórnia”. Insiste em mostrar a fome, ao contrário dos legistas que alegam “desnutrição” quando uma criança morre numa barraca, ou quando se referem aos homens, mulheres e crianças que passam dias sem comer, situação que “continuará assim até que a rica produção agrícola da Califórnia possa ser cultivada e colhida com base em outra coisa que não seja estupidez e ganância”.<sup>166</sup> Nesse artigo mostra a estratégia que os fazendeiros utilizam para conseguir excesso de mão de obra e reduzir drasticamente os salários: distribuição de folhetos com oferta de emprego, o que leva ao deslocamento de muitos migrantes, que chegam à fazenda sem dinheiro e comida, e se sujeitam a qualquer condição de trabalho e moradia.

Estes artigos, frutos de ocasionais viagens aos acampamentos de migrantes, dão início à formação de *The grapes os wrath*. Durante a escrita do romance viajou pela Rota 66, a principal via de chegada à Califórnia – a estrada atravessa a cidade de Oklahoma, cruza o Texas, o Novo México, desce o Rio Grande, entra no Arizona e chega à Califórnia após passar pelo Rio Colorado – conheceu diversas famílias, e recebeu a ajuda de Tom Collins, administrador do acampamento de *Weedpatch*, financiado pelo governo, abrigava as famílias, que tinham tarefas e a obrigação de ajudar no desenvolvimento das atividades. Além da

---

<sup>165</sup> STEINBECK, John. “Os ciganos da colheita”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 105 a 109. É um dos 65 artigos e crônicas selecionadas e organizadas em um livro para comemorar o centenário do autor em 2002, publicações não ficcionais que mostram o engajamento em questões sociais, na política e história de seu tempo, além de sua estreita ligação com o jornalismo, atividade que exerceu durante toda a vida.

<sup>166</sup> STEINBECK, John. “Fome sob as laranjeiras”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

colaboração no romance, Tom Collins se torna personagem do filme *The grapes of wrath*, que tem o acampamento de *Weedpatch* como parte do cenário, John Ford na direção, Nunnally Johnson no roteiro e Darryl Zanuck na produção.

Antes da publicação de *The grapes of wrath*, Steinbeck se tornou alvo de investigações do FBI, sendo considerado um perigoso revolucionário. Também a *Associação dos Fazendeiros* o atacava por tomar partido dos migrantes, e grupos conservadores de empresários acusavam Steinbeck de comunista, o que o levou a se fichado como tal.<sup>167</sup> No entanto, não podemos afirmar que o escritor possuía filiação com algum partido político. Teve contato com o Partido Comunista nos anos de 1930, por influência de sua primeira esposa Carol Henning, mas não se tornou membro. Afirma: “(...) não foi nem a virtude nem o bom senso de minha parte que me impediram de me associar às coisas. Simplesmente não me associo por natureza. Fora os *Escoteiros* e o *Coro Episcopal*, nunca senti impulsos de me associar às coisas”.<sup>168</sup> Percebemos que Steinbeck se define ideologicamente de acordo com o momento político e social em questão, possui um pensamento móvel que o leva a focar suas preocupações na sociedade, sem grandes interesses por políticas, sem necessidade de se definir. Tão clara é sua ambigüidade que Donald R. Noble instiga a questão: Porque Steinbeck, claramente identificado com a causa e problemas sociais, perceptível em livros como *In Dubious Battle*<sup>169</sup>, *Of mice and men*<sup>170</sup> e *The Grapes of wrath*, não é bem visto pelos que se definem liberais? E porque Steinbeck, que produziu vasta obra para o “esforço de guerra” e propaganda patriótica durante a Segunda Guerra Mundial, entre eles *The moon is down*<sup>171</sup>, *Bombs away*<sup>172</sup>, *Once there was a war*<sup>173</sup>, não é bem visto pelos considerados conservadores?<sup>174</sup>

---

<sup>167</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 225.

<sup>168</sup> STEINBECK, John. “O julgamento de Arthur Miller”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

<sup>169</sup> *In Dubious Battle* (1936, publicado no Brasil em 1976 com o título *Luta Incerta*) tem como temática trabalhadores em greve na Califórnia.

<sup>170</sup> *Of mice and man* (1947, publicado no Brasil em 1985 com o título *Ratos e Homens*), foi adaptado ao cinema e teatro, analisa as relações entre trabalhadores migrantes.

<sup>171</sup> *The moon is down*, (1942, publicado no Brasil em 1976 com o título *A longa noite sem lua*), foi escrito por Steinbeck como uma colaboração na luta contra o nazismo. Foi muito bem recebido no exterior, e rendeu a Steinbeck até uma condecoração do rei norueguês Haakon VII. Foi adaptado para o teatro e cinema, que assim como o romance, foram mais valorizados no exterior. Nos Estados Unidos, a forma simplista, em que o bem triunfa sobre o mal, foi bastante criticada.

<sup>172</sup> *Bombs Ayay: The story of a bomber team* (1942), livro sobre a seleção e o treinamento de tripulações de bombardeio. Para sua realização, Steinbeck viajou para diversas bases de treinamento, relatando seu cotidiano. O resultado é uma obra jornalística bastante reconhecida, cujos direitos foram comprados por Hollywood.

*A Russian Journal* (1948, publicado no Brasil com o título *Um diário russo*)<sup>175</sup>, é um exemplo dessa dicotomia presente na obra de Steinbeck, criticada pelas mais variadas vertentes políticas. Steinbeck e Robert Capa estavam interessados em deixar de lado a política, mantendo distância do Kremlin, dos militares e de seus planos, buscando chegar até o povo russo. Pretendiam manter um distanciamento que os possibilitasse fazer um relato isento de críticas ou elogios, sem tirar conclusões das coisas sobre as quais não tinham conhecimento suficiente – essas imagens pré-concebidas era exatamente o que se costumava ver na imprensa.

Todos os dias os jornais publicavam milhares de palavras a respeito da Rússia. O que Stálin estava pensando, os planos do Estado-Maior russo, o posicionamento das tropas, os testes com armas nucleares e mísseis teleguiados – tudo isso comentado por gente que nunca havia posto os pés lá e que se baseava em fontes nada insuspeitas. Foi então que nos ocorreu que havia outras coisas que ninguém mencionava sobre a Rússia, e era bem isso o que mais nos interessava. Que tipo de roupa os russos estavam usando? O que comiam no jantar? Como eram suas festas, se é que havia alguma? O que era servido nelas? Como eles namoravam, e como morriam? Sobre o que conversavam? Eles dançavam, cantavam e representavam? As crianças iam à escola? Nos pareceu uma boa idéia investigar tudo isso, fotografar essas coisas e escrever sobre elas.<sup>176</sup>

Realizado em um momento político bastante conturbado, foi um projeto de difícil aceitação por parte dos americanos, sintoma do que Steinbeck denomina “moscovite aguda”, um estado que acometia milhares de americanos, e os levavam a acreditar nos maiores absurdos, e do qual, certamente, os russos não estavam livres: sofriam também da “washingtonite”. “Vimos que, assim como para nós os russos têm chifres e rabo, também lá eles acham que temos chifres e rabo.”<sup>177</sup> Para Susan Shillinglaw<sup>178</sup>, o relato de Steinbeck cumpre exatamente aquilo que propusera: ser apenas um dos possíveis relatos sobre a Rússia.

---

<sup>173</sup> *Once there was a war* (1958), coletânea de artigos escritos por John Steinbeck, correspondente de guerra na Grã-Bretanha de junho a dezembro de 1943, para o jornal *New York Herald Tribune*.

<sup>174</sup> NOBLE, Donald R. (org) *The Steinbeck Question: new essays in criticism*. New York, Whitston Publishing Company, 1993.

<sup>175</sup> Resultado de uma viagem à Rússia em companhia do fotógrafo Robert Capa. A viagem durou 40 dias, de 31 de julho a meados de setembro de 1947, e o livro foi publicado em abril de 1948.

<sup>176</sup> STEINBECK, John. *Um diário Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 8.

<sup>177</sup> STEINBECK, John. *Um diário Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.11.

<sup>178</sup> Susan Shillinglaw é professora de literatura inglesa e diretora do *Center for Steinbeck Studies*, na Universidade Estadual de San Jose. Co-editou os livros *Steinbeck and the Environment* e *John Steinbeck: Contemporary Reviews*. Editora de *The Steinbeck Newsletter*, já publicou vários artigos sobre o escritor. Nesta edição de *Um diário Russo*, é Shillinglaw quem escreve o pós-fácio.

Steinbeck inclinava-se a formar parcerias com artistas visuais, cineastas e fotógrafos. Robert Capa, o famoso fotojornalista de guerra, formou com Steinbeck a mais feliz das parcerias deste com artistas de outras linguagens – lembramos que cineastas também realizaram trabalhos em conjunto com Steinbeck, inclusive Elia Kazan. A viagem de quarenta dias que os dois artistas fizeram pela União Soviética em 1947 foi, como aquela realizada em 1940 por Steinbeck e Edward Ricketts no mar de Cortez, uma expedição de curiosos, a fim de elaborar uma estrutura que refletisse a realidade que haviam observado. Apesar de Steinbeck afirmar que o livro não possuía intenções políticas, sua postura de se contrapor à visão dominante da política norte-americana da época denota uma postura simpática à esquerda. No último parágrafo deixa claro o que espera da recepção e crítica, e de certa forma procura se situar politicamente distante da direita e da esquerda ortodoxa:

Estamos conscientes de que esse diário de viagem não irá satisfazer nem a esquerda eclesiástica nem a direita rastaqüera. Aquela o irá considerar anti-russo, esta dirá que ele é pró-russo. Não há dúvida de que é superficial, mas como poderia ser de outro modo? Não temos nenhuma conclusão a tirar, exceto que o povo russo não difere em nada de outros povos do mundo. Certamente há indivíduos ruins, mas de longe a grande maioria é composta de gente boa.<sup>179</sup>

Essa viagem à Rússia levou, tanto Steinbeck quanto Capa, a se defrontarem com o aspecto de suas próprias posições políticas, mesmo não sendo sua intenção. O incômodo causado pela publicação de *The grapes of wrath*, considerado propaganda comunista por endossar o *nós* em detrimento do *eu*, ainda permanecia vivo “na mente de alguns, e certamente na do FBI, que mantinha uma pasta sobre Steinbeck desde 1943.”<sup>180</sup> “John Steinbeck não era comunista, mas tinha enorme curiosidade a respeito do efeito do comunismo sobre as pessoas comuns”, afirma Shillinglaw. Em *Um diário russo*, os russos são apresentados como pessoas, sempre como seres humanos, significa que Steinbeck alcançou seu objetivo, que não se distancia muito de seu esforço, dez anos antes, em conferir um rosto humano aos amorfos refugiados de Oklahoma.

Provocando um misto de reações, Steinbeck se diferencia dos outros escritores na maneira pessoal e emocional com a qual as pessoas se relacionam com sua obra. Ele não só criou memoráveis histórias, também se importou realmente com as pessoas, principalmente as

---

<sup>179</sup> STEINBECK, John. *Op cit.* p. 252.

<sup>180</sup> Steinbeck, sabendo como *The grapes of wrath* poderia ser interpretado, insistiu para que a letra do Hino da República fosse impressa no livro, para não restar dúvidas em relação a seu patriotismo.

desprovidas de posses e justiça. Talvez essa preocupação genuína, que ele demonstrou por toda a vida, seja o segredo da duradoura simpatia dos leitores. No entanto, seus livros – todos eles ainda editados e muito vendidos – são considerados grandes clássicos do público, por isso são muito criticados e mal vistos pela crítica acadêmica, que decide *what's in* e *what's out*. Steinbeck está na *out list*, por uma série de fatores. Primeiro, ele é um escritor do oeste num país que ainda, depois de trezentos anos, busca na costa leste as referências culturais, referências por sua vez trazidas da Europa. Além disso, é um escritor popular – a academia sempre desconfiou da popularidade; escreveu comédias – poucos escritores que o fazem chegar a ser considerados sérios; é considerado sentimental – o pior dos pecados que podem ser cometidos na literatura. Finalmente, apesar de dizer apolítico em suas entrevistas e diários, seus escritos deixam explícita uma visão de mundo preocupada com aspectos sociais, levando a crítica norte-americana, em geral muito provinciana e conservadora.

O contraditório é ele ser demasiado liberal para a direita, e não suficientemente liberal para a esquerda, e isso teve profunda influência em sua reputação, visto que durante a maior parte de sua carreira a mídia impressa era essencialmente conservadora, assim como grande parte dos críticos do leste eram simpáticos às causas marxistas, e ambos os lados os desaprovavam.<sup>181</sup>

Os posicionamentos de Steinbeck levam sua obra a ser criticada de forma severa. Segundo French, a superficialidade de sua narrativa é muito clara, por isso fácil de ler, mas um olhar desatento não percebe o que está no fundo. A falsa impressão de que livros com profundo significado simbólico devem ser difíceis de ler cai por terra na obra de Steinbeck, mas ainda se considera que a facilidade representa falta de profundidade. Nesse sentido, Steinbeck passa a ser visto apenas como um “escritor popular de quem milhões de pessoas normais gostam”, que possui diversas obras que nunca receberam um olhar mais atento, como *Bombs Away: the story of a bomber team* (1942), *Cup of Gold* (1932), *Lifeboat*<sup>182</sup> e o roteiro

---

<sup>181</sup> BENSON, Jackson J. “The favorite author we love to hate”. In: NOBLE, Donald R. (org) *The Steinbeck Question: new essays in criticism*. New York, Whitston Publishing Company, 1993, p.8 a 22. Benson, Universidade de San Diego, é autor de livros como *Hemingway: The writer's art of self-defense* (1969); *The true adventures of John Steinbeck, writer: A biography* (1984) e *Looking for Steinbeck's ghost* (1988).

<sup>182</sup> *Lifeboat*, filme de 1944 dirigido por Alfred Hitchcock e produzido pela Twentieth Century, foi baseado no roteiro de Steinbeck. “Uma alegoria complicada sobre um mundo sem rumo”. FRENCH, Warren. *Op.cit.* p.24. Após a estréia Steinbeck escreveu à Fox em protesto, e à sua agente cinematográfica Annie Laurie Williams se referindo a Hitchcock como “um desses incríveis esnobes da classe média inglesa que real e verdadeiramente despreza os trabalhadores”, por fazer piadas vulgares sobre os negros, o que não constava em seu roteiro. PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 322.

do filme *Viva Zapata!*<sup>183</sup> De qualquer forma, embora discorde sobre o julgamento dos críticos literários, para o historiador suas obras são uma fonte inesgotável para se conhecer e compreender um período chave e muito tenso da história norte-americana.

As críticas ao trabalho de Steinbeck sempre foram rígidas, e os críticos tentem a comparações com *The grapes of wrath*, que ofusca seus trabalhos posteriores. French afirma que “Steinbeck está fora de moda entre a crítica literária. Seu nome não é citado com respeito em discussões sobre a ficção americana (...); pela vontade de alguns historiadores literários norte-americanos ele seria mesmo reduzido ao nível das notas de rodapé”.<sup>184</sup> Sobre algumas obras pós *The grapes of wrath*, considera:

Embora seja uma obra, sob muitos aspectos, de segunda classe, *The Pearl*, devido a sua simplicidade e seu antimaterialismo, encontrou muitos admiradores. Mas nem mesmo isto pode ser dito das quatro novelas seguintes de Steinbeck – *The wayward bus*, *Burning Bright*, *East of Eden* e *Sweet Thursday* – que foram todas, de maneiras diferentes, uns fracassos.<sup>185</sup>

French classifica as quatro novelas de Steinbeck pós Segunda Guerra Mundial como vergonhosas, e ainda justifica a breve análise que dedica a elas: “há pouco proveito e pouco prazer em dissecar obras já falecidas”.<sup>186</sup> Assim como muitos, também se pergunta: “o que terá acontecido a John Steinbeck?”

Talvez a mudança na sua escrita possa ser explicada com o ensaio *The making of a new yorker*. Escrito por Steinbeck em 1943<sup>187</sup> o autor estabelece em sua vida períodos de transição e adaptação, principalmente quando se muda para Nova York pela primeira vez, buscando tornar-se um escritor sério. Depois dessa primeira tentativa voltou à Salinas, trabalhou nos bosques, escreveu contos, romances, peças, e passaram-se onze anos para que ele retornasse à grande cidade. No entanto, sua inspiração era proporcionada pela Califórnia, pela casa de praia da família em Pacific Grove, perto de Monterey, cenário de diversos romances e berço de muitas personagens, um refúgio sempre propício para a escrita. Ao

---

<sup>183</sup> NOBLE, Donald R. (org) *The Steinbeck Question: new essays in criticism*. New York, Whitston Publishing Company, 1993. p. 2.

<sup>184</sup> FRENCH, Warren. *John Steinbeck*. Rio de Janeiro: Lidador, 1961. p. 9.

<sup>185</sup> Idem, *ibidem*. p.135.

<sup>186</sup> Idem, *ibidem*. p.9.

<sup>187</sup> STEINBECK, John. “Criação de um nova-iorquino”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

mudar-se definitivamente para Nova York e abandonar essa tradição regional, cansado de “requestrar a Califórnia”, gera efeitos perturbadores, segundo considerações de Parini, para sua carreira. “Foi um erro”, afirma Elia Kazan, cético sobre essa mudança. “Steinbeck era um californiano, jamais um nova-iorquino. Cometeu um grande erro ao deixar a Costa-Oeste. Era sua fonte de inspiração. Ele próprio estava lá. Em Nova York, ficava sem jeito, deslocado. Acho que isso o prejudicou como escritor.”<sup>188</sup>

Mas o que esses biógrafos e críticos literários não citam é que uma parte importante do trabalho de Steinbeck é fruto de pesquisa, poderíamos dizer, sociológica ou antropológica. Ele procura vivenciar as desventuras de seus protagonistas como para construir os personagens de *As vinhas da ira*, ou os mexicanos de *Tortila Flat*. Viaja ao México para pesquisar sobre a Revolução Mexicana para escrever o texto que deu origem ao roteiro de *Viva Zapata!*. Enfim, ele é um escritor influenciado pelos acontecimentos cotidianos de caráter mais sociológico e coletivo. Nesse sentido se aproxima de outros de sua geração, a chamada “Geração Perdida”, como John Dos Passos e mesmo Ernest Hemingway. O primeiro assim como Steinbeck flertou com o comunismo e socialismo, mas após viajar pela União Soviética e depois da experiência na guerra civil espanhola se afasta do comunismo. Aproxima-se dessa geração por sua narrativa quase cinematográfica que é extremamente inspiradora para o cinema. Não é a toa que muitos de seus livros tenham sido adaptados para o cinema.

No artigo *Critics: from a writer's viewpoint*, publicado no *Saturday Review* em 1955, Steinbeck faz algumas considerações sobre o papel dos críticos: “A mim me diverte que muitos críticos estejam profundamente envolvidos com a imortalidade. Ameaçam autores vivos que a imortalidade de sua obra é importante, e assim eles brigam como crianças sobre o tamanho de seus nomes numa lápide”.<sup>189</sup> No ano de 1962, premiado com o Premio Nobel de Literatura, prêmio bastante mal visto pelos críticos já que sua obra de peso fora produzida há mais de duas décadas daquela data, elaborou um discurso desdenhando o “clero crítico, pálido e emasculado cantando suas litânicas em igrejas vazias”.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Entrevista com Elia Kazan, 12 de agosto de 1992. In: PARINI, Jay. *John Steinbeck: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 296.

<sup>189</sup> STEINBECK, John. “Críticos: do ponto de vista de um escritor”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004. P. 204.

<sup>190</sup> STEINBECK, John. “Discurso de aceitação do prêmio Nobel”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Partindo para uma análise menos crítica da obra de Steinbeck, Susan Shillinglaw<sup>191</sup> observa que, nos anos iniciais de sua carreira, Steinbeck aperfeiçoava sua arte com publicações associadas a suas preocupações sociais. No início da década de 40, entretanto, dedicou-se a buscar concepções novas para a própria obra, começou a década compondo uma narrativa científica (*Sea of Cortez*) e a terminou mergulhado em seu romance mais pessoal e experimental (*East of Eden*). *Um diário russo* é parte desse esforço para encontrar assuntos novos, forjar novas formas literárias, reanimar sua escrita. Lembremos que Steinbeck estava cansado de “requestrar a Califórnia”, e repensava o estilo de escrita em forma de romance, por isso buscava trabalhar com narrativas de viagem, contos, artigos jornalísticos.

As viagens ao México também revelam suas tentativas de buscar novas formas e temas. *The forgotten village* (1941), é resultado de uma parceria com o produtor Herbert Kline, que buscava retratar uma família mexicana em meio a uma revolução política. Steinbeck aceitou o projeto, mas preferiu concentrar-se nos problemas sociais e sanitários de uma primitiva aldeia mexicana. O segundo projeto sobre o México foi *The pearl* (1947), romance e roteiro cinematográfico (Steinbeck primeiro escreveu o roteiro, e enquanto o filme era produzido, finalizou o romance), este realizado sob a direção do mexicano Emilio Fernandez, produzido por Oscar Dancigers, fotografado por Gabriel Figueroa, foi filmado em Acapulco, no México, e traz Pedro Armendáriz e María Elena Marqués como atores principais.

Não surpreende, então, a afirmação de Robert Morsberger: em considerações sobre as diferentes vertentes encontradas na obra de John Steinbeck, afirma que entre os autores americanos modernos, Steinbeck foi quem obteve o maior sucesso com o cinema, tanto nas adaptações de seus romances quanto nos roteiros escritos pelo próprio. Segundo Morsberger, William Faulkner se dedicou a escrever roteiros por anos, mas poucos podem ser considerados bons, assim como os filmes baseados em seus romances. Por sua vez, os romances de Hemingway são explorados no cinema com apelo sexual e violência. Os filmes baseados na obra ou escritos por Steinbeck, no entanto, se tornam sucessos artísticos e comerciais, inclusive foram nomeados vinte e cinco vezes para prêmios da Academia, ganharam quatro deles – o próprio autor foi nomeado três vezes pelos seus roteiros.<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> STEINBECK, John. *Um diário Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>192</sup> MORSBERGER, Robert E. “Steinbeck’s screenplays and productions”. In: Morsberger, R.E. (org.) *John Steinbeck: Zapata*. New York: Penguin Books, 1993.

As melhores adaptações de Steinbeck para o cinema, segundo Morsberger, são *Of mice and men* (1939), dirigida e produzida por Lewis Milestone, e *The grapes of wrath* (1940), dirigida por John Ford e produzida por Darryl F. Zanuck, e cujos roteiros foram formatados para o cinema por Eugene Solow e Nunnally Johnson, respectivamente.<sup>193</sup> Estes dois filmes, que de alguma forma atenuam a intensidade do texto de Steinbeck, são histórias que transcendem seu período. Não podemos deixar de incluir *Viva Zapata!* na lista das obras de Steinbeck que se tornam representativas de um pensamento e de seu tempo. Difere, entretanto, por não ser adaptação cinematográfica de um romance, como é o caso de *Of mice and men* e *The grapes of wrath* – mas sim um roteiro completo escrito por Steinbeck.

*The Fortogotten village* (1941) posteriormente tornou-se um “semi-documentário” sobre ciência versus superstição num pequeno povoado mexicano, dirigido por Herbert Kline, cuja proposta para escrever um filme sobre o México (sem remuneração), foi mais tentadora para Steinbeck que a oferta de quinhentos dólares por semana, oferecidos por Darryl F. Zanuck para trabalhar em Hollywood no mesmo período. Para tal projeto, passou meses no México tomando notas sobre o esforço do Serviço Médico Rural para superar a hostilidade dos curandeiros e lutar contra uma epidemia de cólera. Esse precisou ser um roteiro diferenciado, sem diálogos, pois os índios não falavam inglês, e em alguns casos nem espanhol. Assim, Steinbeck e Kline articulavam a história capturando detalhes dos acontecimentos e a naturalidade dos índios falando sua própria língua, contados para o público através da narração de Burgess Meredith. Pouco valorizado pelos estúdios de Hollywood, foi exibido somente em pequenas salas de cinema.<sup>194</sup>

Segundo Morsberger, se assemelha à *Viva Zapata!*, mostra a preocupação de Steinbeck com os *peasants* mexicanos, sempre em busca de melhores condições de vida. Em *The forgotten village*, o menino Juan Diego levou médicos à vila para que vacinassem as crianças e tomassem medidas sanitárias. Os supersticiosos habitantes do vilarejo consideravam a vacina uma prática diabólica, e preferiam a morte das crianças e a certeza de que iriam para o céu. Juan Diego curou sua irmã, por isso foi expulso da aldeia, vai à cidade, estuda e se torna um grande médico, que eventualmente retorna à vila para informar os moradores sobre doenças.

---

<sup>193</sup> Segundo Morsberger, seu trabalho como roteirista se encaixa em quatro categorias: roteiros adaptados de seus romances por outras pessoas, roteiros adaptados de seus romances por ele mesmo, roteiros baseados em histórias não publicadas que ele adaptou para a tela, e os roteiros originais.

<sup>194</sup> MORSBERGER, Robert E. “Steinbeck’s screenplays and productions”. In: Morsberger, R.E. (org.) *John Steinbeck: Zapata*. New York: Penguin Books, 1993

Em 1942, *Tortilla Flat* foi adaptada pela MGM para o cinema, e não teve participação direta de Steinbeck. Segundo Emilio Garcia Riera, o filme “adoçou” as coisas de forma muito hollywoodiana: “nada de ‘fornicação’, claro, e nenhuma crítica explícita ao *american way of life*.”<sup>195</sup> O entusiasmo de Steinbeck pelos paisanos, segundo Arthur Pettit e Cecil Robinson,<sup>196</sup> tem um lado de desencantamento com a sociedade e estilo de vida norte-americanos: possuidores de uma ‘santa’ inocência, os mexicanos de *Tortilla Flat* vivem alegremente somente o momento e não fazem planos para o entardecer. É uma crítica à sordidamente ambiciosa, reprimida, materialista e compulsivamente trabalhadora burguesia norte-americana.

O próximo filme adaptado de sua ficção foi em 1943, *The moon is down*, teve o roteiro escrito por Nunnally Johnson e produção da Twentieth Century-Fox. *Lifeboat*, de 1944, baseado em roteiro de Steinbeck, não apresenta diálogos típicos do autor, já que o diretor Alfred Hitchcock o considerava incompleto e fez alterações, mas a temática do filme remete ao romance *The wayward bus* (1947), no qual Steinbeck isola um grupo de figuras representativas da sociedade norte-americana e as faz interagir. Por esta produção, foi nomeado para concorrer o prêmio da Academia de melhor roteiro, isso mostra a evolução de Steinbeck como roteirista. Em 1945 veio a adaptação de *A medal for Benny*, e Frank Butler ficou encarregado do roteiro, baseado em uma história não publicada de Steinbeck (posteriormente, o roteiro foi publicado).

*The pearl* (1948), foi um roteiro escrito por Steinbeck em colaboração com Emilio Fernandez, uma parábola sobre um pobre pescador mexicano, que aprende que a riqueza traz corrupção e morte, e que não interessava a Hollywood. Assim, foi produzido no México, e posteriormente se tornou o primeiro filme mexicano amplamente distribuído nos Estados Unidos, pela RKO. O roteiro cinematográfico, apesar de se mostrar fiel ao romance, modifica alguns detalhes significativos. No filme, o irmão de Kino, Juan Tomás, e o padre da aldeia, não são mostrados; uma faca que Kino usa para se defender também é omitida, e uma festa extravagante com muita bebida é adicionada. Segundo Charles Metzger, estas mudanças enfraquecem o simbolismo presente no romance, mas ainda assim o filme contém o que

---

<sup>195</sup> RIERA, Emilio Garcia. *México visto por el cine extranjero*. Guadalajara, México: Ediciones Era, 1998. p.15.

<sup>196</sup> PETTIT, Arthur G. *Images of the Mexican in fiction and film*. Ed. Texas A&M University Press, 1980; ROBINSON, Cecil. *Mexico and the Hispanic southwest in American literature*. Ed. The University of Arizona Press, 1977. Apud RIERA, Emilio Garcia. RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero (1941-1969)*. Ediciones Era: Guadalajara, 1988. p. 15.

Steinbeck acredita sobre corrupção e sobrevivência.<sup>197</sup> Na versão cinematográfica falta ainda o realismo de *The forgotten village*, *The pearl* mostra uma produção com muito glamour e grandes atores, “mas isso é culpa do diretor, não de Steinbeck”, considera Morsberger. Para compensar, *The pearl* tem uma maravilhosa fotografia comparável aos murais de José Clemente Orozco, que ilustrou o livro e fez o cartaz do filme.

Foram feitas duas versões, uma em inglês e uma em espanhol, porque não havia dublagem. Para corresponder à qualidade do filme, Figueroa convidou Stravinsky para fazer a trilha sonora. Explicou-lhe que deveria compor diferentes músicas para as principais cenas dramáticas, que duram cerca de três minutos. Stravinsky recusou, alegando que não sabia compor em pedaços. O maestro Antonio Díaz Conde acabou desenvolvendo uma música excelente. Para Figueroa, o filme foi um sucesso internacional e foi um trabalho que trouxe grandes premiações, como o Leão de Ouro do Festival de Veneza, Itália, em 1948; o Globo de Ouro de Hollywood, em 1949, e o Prêmio do Festival Internacional de Madrid, Espanha, em 1949.<sup>198</sup>

Com um tom de elegia, uma pérola encontrada pelo pobre pescador, pérola que provoca enorme cobiça dos “homens brancos” e grande tragédia ao nativo e sua família, se sublima a velha idéia colonialista de que os nativos não sabem o que fazer com suas próprias riquezas.<sup>199</sup> Segundo Parini, é um romance de natureza demasiado alegórica não foi bem visto por críticos com formação realista, assim *The pearl* nunca foi bem compreendido. Por French é considerado um romance “apropriado para publicação em uma revista feminina”, “opereta barata”, no qual Steinbeck não disse o que queria, mas o que o mercado desejava, o que não gera apenas desilusão aos admiradores de suas grandes obras, mas uma traição. Sobre o final, em que Kino joga a pérola no mar, French considera:

Esse gesto tem sido grandemente admirado como símbolo de rejeição ao materialismo. Lamentavelmente, não é nada disso que ele simboliza. O leitor é levado a acreditar que Kino não apenas rejeita o materialismo, mas também aceita toda a maneira de viver de que esperava escapar. O gesto pode ser interpretado não apenas como uma nobre renúncia, mas também como um gesto derrotista.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> METZGER, Charles R. *The film version of Steinbeck's "The Pearl"*. Apud MORSBERGER, Robert E. “Steinbeck's screenplays and productions”. In: Morsberger, R.E. (org.) *John Steinbeck: Zapata*. New York: Penguin Books, 1993.

<sup>198</sup> FIGUEROA, Gabriel. *Memorias*. Ciudad de México: UNAM/Equilibrista, 2005.

<sup>199</sup> RIERA, Emilio Garcia. *México visto por el cine extranjero*. Guadalajara, México: Ediciones Era, 1998. p. 33.

<sup>200</sup> FRENCH, Warren. *John Steinbeck*. Rio de Janeiro: Lidador, 1961. P. 131.

Ao invés de desafiar aquela estrutura da aldeia, Kino se deixa persuadir e mostra que Steinbeck “perdeu sua disposição para lutar contra o mundo”. Percebemos, em relação à crítica de French, que o parâmetro de sua análise é *The grapes of wrath*, assim ele cobra a mesma força, impacto, forma e conteúdo em todos os outros romances e trabalhos – por isso, se apresenta geralmente insatisfeito. Ao observar que a crítica nunca vê Steinbeck tal qual é, esquece de se incluir no pacote daqueles que sempre estão à espera de um novo *The grapes of wrath*.

*The pearl*, segundo o próprio Steinbeck, é a tentativa de escrever uma lenda que ouvira no México de forma folclórica, “para dar aquele sentimento de coisa afastada, elevada, que todas as histórias folclóricas têm”. Lançadas no mundo para abrir seu próprio caminho, segundo o autor, as histórias podem ter diversas experiências: crescem e mudam ou encolhem e morrem, assim como todo mundo. No seu ponto de vista, *The pearl* “não se saiu muito bem no começo, mas parece estar juntando alguns amigos, ou pelo menos conhecidos”.<sup>201</sup> Em sua imagem do *peasant* mexicano e crítica à exploração e injustiça que sofrem, Morsberger acredita que *The Pearl* mostra afinidades com *Viva Zapata!*.

Entre *The pearl* e *Viva Zapata!*, Steinbeck transformou *The red pony* (1937, romance publicado no Brasil em 1971 com o título *O menino e o alazão*) em roteiro cinematográfico. Esse projeto foi realizado em 1949, baseado nas histórias que dão forma ao romance, e um grande desafio estava em aproximar uma história de dolorosa iniciação à vida adulta, com seus sofrimentos e dificuldades, aos interesses de Hollywood num período em que filmes não tão realistas sobre animais e crianças atingiam certo destaque. Como explica o próprio Steinbeck, *The red pony* foi uma tentativa de registrar o sofrimento, a aceitação e o crescimento decorrentes da morte da mãe e conseqüente abalo da família, “que toda criança acredita imortal.”<sup>202</sup> Por esse motivo, chegar a um roteiro popular e comercial foi um desafio, que resultou em uma narrativa frouxa e lenta, que muitos críticos consideraram pouco interessante.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> STEINBECK, John. “Minhas novelas”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004. Originalmente publicado em 1953 com o título “My short novels”, se apresenta como o prefácio para uma compilação de seis romances seus.

<sup>202</sup> STEINBECK, John. “Minhas novelas”. In: *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004. Originalmente publicado em 1953 com o título “My short novels”, se apresenta como o prefácio para uma compilação de seis romances seus.

<sup>203</sup> MORSBERGER, Robert E. “Steinbeck’s screenplays and productions”. In: Morsberger, R.E. (org.) *John Steinbeck: Zapata*. New York: Penguin Books, 1993. p. 347.

*Viva Zapata!*, foi o único roteiro inteiramente original, e completo – com diálogos, escrito por John Steinbeck. Depois dele, seguiram muitas adaptações de romances do autor para a tela. <sup>204</sup> *East of Eden* (filme de 1955) foi a segunda parceria de Elia Kazan e John Steinbeck, adaptado pelo roteirista Paul Osborn, baseado no romance de Steinbeck. Satisfeitos com o resultado de *Viva Zapata!*, Kazan sugeriu levar *East of Eden* para as telas, e obteve a aprovação de Steinbeck. Como este estava trabalhando em outro projeto, Paul Osborn ficou encarregado do roteiro. Utilizando somente a parte final do romance, Osborn foca o conflito entre os irmãos Cal e Aron Trask, e de Cal com o pai Adam, e ainda mostra um Cal mais violento e auto-destrutivo do que o jovem que Steinbeck criou – James Dean foi escolhido para substituir Marlon Brando, preferido por Kazan, mas que não estava disponível.

Sobre o romance *East of Eden*, Parini observa que, em relação à Califórnia, Steinbeck guardara, durante toda sua vida, um enorme volume de imagens e sentimentos, “sua ambição agora era recapturar tudo aquilo em linguagem, escrever um longo romance que ao mesmo tempo invocasse e somasse sua experiência na Califórnia.” <sup>205</sup> Essa ambição tornou-se *East of Eden* (1952, publicado no Brasil em 1983 com o título *Vidas Amargas/A leste do Éden*), finalizado por Steinbeck no início de novembro de 1951, considerado “o trabalho mais longo e certamente o mais difícil que já fiz até hoje”. <sup>206</sup> Apesar do usual tom negativo das críticas acadêmicas, para Parini

*Vidas Amargas* é um “monstro de calças largas” (a expressão que Henry James usou para descrever *Guerra e paz*), uma imensa cômoda na qual Steinbeck atochou, como disse, tudo que sabia. A prosa é lírica, simpática (...). Apesar do esparramamento e da enorme falta de rumo narrativo, há um estreitamento do assunto e do tema que o salva de ir pelos ares. Após os capítulos de abertura, o foco passa para a família Trask, e não para os Hamilton. Vidas amargas, afinal, é a história deles, e continua sendo uma história chocante e verossímil de patologia familiar. <sup>207</sup>

A família Hamilton a qual o livro se refere descende de Samuel Hamilton, avô materno de Steinbeck, que veio do leste em 1870. Essa história acabou ofuscada pelas

---

<sup>204</sup> *The wayward bus* também foi levado ao cinema, em 1957, com roteiro adaptado do romance por Ivan Moffat; *Cannery Row*, também adaptado do romance, com roteiro de David Ward, em 1982. *The pastures of heaven*, romance de 1932, também foi às telas com o título *Molly Morgan*, no ano de 1991. Outros filmes, baseados em contos de Steinbeck, também foram adaptados para o cinema.

<sup>205</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 368.

<sup>206</sup> Trecho de carta escrita por John Steinbeck à Bo Beskow em 16 de novembro de 1951. In: STEINBECK, Elaine; WALLSTEN, Robert (orgs.) *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975, p.431.

<sup>207</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 412.

tragédias e conturbada história da família Trask. Steinbeck pretendia alternar narrativas complementares das famílias em três gerações, mas os Trask dominam três das quatro partes em que o romance é dividido. Adaptado para o cinema em 1954, o filme mantém o foco na quarta parte, que começa antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial e segue até a entrada dos Estados Unidos no conflito, e dramatiza as tensões familiares entre pai e filho, e irmãos.

Nesse romance, Parini vê um distanciamento da falange, compondo o que chama de hino ao individualismo. “Se *As vinhas da ira* pode ser lido como um protesto contra o grosso individualismo que dominou as primeiras décadas deste século, *Vidas Amargas* pode ser lido como um contraponto, um protesto contra o maníaco conformismo dos anos pós-guerra.”<sup>208</sup>

Podemos observar que essa sensibilidade social, luta pelo direito e justiça, presentes talvez em toda sua obra, nos leva a entender que as dualidades de Emiliano Zapata de alguma forma derivam do posicionamento de Steinbeck.

### 2.3) Darryl Zanuck, Marlon Brando e Anthony Quinn

O produtor Darryl Zanuck, e os atores Marlon Brando e Anthony Quinn, também são importantes para nossa análise de *Viva Zapata!*, participam ativamente da produção inserindo suas características e atitudes às cenas. Por isso, buscamos mostrar um pouco sobre cada um deles, suas relações entre si e com os outros realizadores do filme.

Produtor da Twentieth Century Fox, o Darryl Zanuck dos anos 30 mostrava em seus filmes uma visão romantizada da história americana. “O passado da América, segundo a visão de Zanuck, era sempre... sempre o mesmo filme, um estrondoso épico onde, no fim, em geral com o auxílio do amor materno, todos os conflitos eram resolvidos.”<sup>209</sup> Recém saído da *Warner Brothers* devido a desentendimentos causados pela depressão econômica que atingiu Hollywood e reduziu salários, tornou-se vice-presidente e encarregado da produção da *Twentieth Century Fox*, estúdio que ele ajudou a fundar, junto com Joseph Schenck, presidente da *United Artists*. No início, a pequena produtora se chamava Twentieth Century, tinha como distribuidora a *United Artists*, e logo no primeiro ano, Zanuck produziu doze filmes, e na metade do ano seguinte, mais seis – quase todos foram sucessos financeiros. Após

---

<sup>208</sup> PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 415.

<sup>209</sup> GUSSOW, Mel. *O último chefão: uma biografia de Darryl F. Zanuck*. Rio de Janeiro: Artenova, 1981, p.77.

problemas com a *United Artists*, Zanuck e Schenck passaram a usar a *Fox Film Corporation* como distribuidora – um estúdio de enormes proporções no meio cinematográfico norte-americano que se encontrava em ruínas. Sidney R. Kent, o então presidente da Fox, acreditava que Zanuck poderia ajudar na recuperação da companhia. Na fusão o novo nome, escolhido por Zanuck, foi *Twentieth Century – Fox*, ao contrário do que fora sugerido (*Fox – Twentieth Century*), escolha significativa que ilustra as relações de forças entre as companhias.

Segundo Gussow, a presença de Zanuck na companhia era de extrema importância, e sua habilidade com os roteiros fazia com que filmes fadados ao fracasso pudessem tornar-se sucessos de bilheteria. Em *Three coins in the fountain* (1954, título em português *A fonte dos desejos*), por exemplo, o produtor retrabalhou todo o roteiro, inseriu diálogos provenientes dos atores em segundo plano, e o filme foi um grande sucesso. Trata-se de uma história de três americanas procurando romance em Roma enquanto trabalham na Embaixada Americana. Jean Peters – atriz que interpreta Josefa Espejo, em *Viva Zapata!* – é uma dessas garotas, Dorothy McGuire e Maggie McNamara também trabalharam no filme. Segundo o próprio Zanuck, possui muito talento na montagem, onde se destaca mais do que na organização de roteiros.<sup>210</sup>

Em fins da década de 1930 Darryl Zanuck trabalhava, em parceria com Nunally Johnson e John Steinbeck, no roteiro de *The grapes of wrath*, baseado no romance de John Steinbeck, publicado em 1939. Steinbeck, tendo vendido os direitos autorais por 100.000 dólares, não tinha poderes sobre o roteiro, mas ainda assim acompanhou o processo desde o início a pedido do produtor. Algumas mudanças foram feitas, por exigência da censura ou por vontade do próprio Zanuck. O final do romance, por exemplo, em que Joan Joad parte para tornar-se um ativista e trabalhar pelos trabalhadores e oprimidos, é substituído por algo mais comovente – segundo a visão do produtor. Assim, no final do filme, a família Joad deixa a reserva do Estado, onde tinham vivido com dignidade pela primeira vez desde sua saída de Oklahoma, para buscarem trabalho. A matriarca da família Joad diz ao marido: “Por pouco pensei que nós estávamos vencidos. Nós somos o povo. Ninguém nos pode exterminar. Nós continuamos sempre porque nós somos o povo.” A mudança gerou opiniões controversas, devido ao toque forçado de sentimentalismo, mas John Ford não fez objeções, e o próprio Zanuck mostra-se bastante satisfeito com o toque de esperança que a fala confere ao filme. *The grapes of wrath* foi o maior sucesso do ano na Fox, na qual “Zanuck valeu-se de um

---

<sup>210</sup> GUSSOW, Mel. *O último chefão: uma biografia de Darryl F. Zanuck*. Rio de Janeiro: Artenova, 1981, p.77.

problema premente, dramatizou-o e tornou-o degustável por um grande público, não procurando suavizá-lo, mas humanizá-lo.”<sup>211</sup>

Segundo Gussow, durante os anos 40 Zanuck era quem comandava a todos diretamente, os diretores, escritores e atores eram submetidos à sua escolha. Bastante ousado, contratou um jovem diretor de teatro, famoso por sua habilidade com os atores, para dirigir *A tree grows in Brooklyn* (em português, *Laços Humanos*). O ano era 1945, e o diretor, Elia Kazan, faria sua estréia em Hollywood. Zanuck sabia de seu estilo, e considerava que Kazan poderia apresentar “uma estória perfeita no plano psicológico, magnífica no plano emocional, carente, entretanto, dos elementos básicos de divertimento que tanto apetece às massas.” *A tree grows in Brooklyn*, por fim, se tornou um grande sucesso e uma das produções favoritas de Zanuck. Iniciava-se assim uma parceria que durou anos: logo trabalharam juntos em *Boomerang!* (1947, em português, *O justiceiro*), também foi um projeto bem sucedido.

Em *Gentleman's Agreement* (1948, em português, *A luz é para todos*), Zanuck e Kazan abordaram o anti-semitismo. No entanto, para Kazan, o resultado da produção foi delicado e agradável demais, e não explora a fundo o anti-semitismo. “Zanuck tinha uma teoria, com a qual eu não concordava, que todos os problemas sociais podiam ser resolvidos através de uma história de amor. Mas é só uma história de amor. As pessoas tem suas diferenças, mas depois concordam e fica tudo bem. Sinto muito, mas isso é besteira. Não é assim que funciona.”<sup>212</sup>

No ano seguinte, trabalharam juntos em *Pinky* (*O que a carne herda*), um filme sobre discriminação racial baseado em *Quality*, romance de Cid Ricketts Summer, que vinha sendo dirigido por John Ford. Este, no entanto, desistiu da direção após duas semanas de filmagem, e Kazan foi convidado por Zanuck a substituí-lo. Aceitou e dirigiu o filme, cuja personagem central é uma menina sulina que vai para o norte e se passa por branca. A escolha da atriz branca Jeanne Crain para o papel fez com que Zanuck fosse alvo de críticas.

No início da década de 1950 ainda trabalharam juntos. Em 1950, Kazan dirigiu *Panic in the streets* (*Pânico nas ruas*). Em *Viva Zapata!*, seu próximo trabalho, Zanuck via-a como uma repetida história de Robin Hood acrescida de um ideal, no qual deveriam estar sempre atentos a brechas onde o suspense e a tensão pudessem ser inseridos, e que deveria agradar a

---

<sup>211</sup> GUSSOW, Mel. *Op cit.* p. 98.

<sup>212</sup> Fala de Elia Kazan no documentário *Elia Kazan: A Director's Journey*. Julian Schlossberg, producer; Richard Schickel, director; A production of American Movie Classics. Eli Wallach, narrator. 1995.

um garoto de dez anos de idade e a um professor de filosofia – essa visão, um pouco ingênua, segundo Gussow, fez com que Zanuck e Kazan tivessem alguns embates. Por fim, *Man on a tightrope* (1953, em português, *Os saltimbancos*), foi sua última parceria. Nesse filme, Zanuck fez um corte de vinte minutos, o que não agradou a Kazan, mas ele não tinha direito algum sobre a montagem. Depois de tal experiência, Kazan passou a exigir os direitos na montagem, obteve esse direito para filmar *On the waterfront*, em *East of Eden* foi o produtor, e passou a ter mais liberdade em seus filmes. Sobre os trabalhos de Kazan na Twentieth Century Fox, sob a produção de Zanuck, Mel Gussow considera que nem mesmo Kazan conseguiu imprimir sua marca aos filmes que realizou, o que fazia com maestria em suas peças teatrais.

Na década de 40, os estúdios e produtores seriam obrigados a se adaptar aos códigos morais impostos pela censura, encabeçada por Will Hays e, posteriormente, por Eric Johnston. “Johnston passou o decênio de 40 nos calcanhares de Hollywood para impedir o menor indício de imoralidade nas telas (...)” Segundo Gussow, esperava-se que os astros de cinema fossem exemplos de perfeição e pureza. Carmem Miranda foi uma das vítimas do que considera um “puritanismo exacerbado”: um escândalo foi causado quando ela dançou sem calcinhas sob as saias e foi fotografada de um ângulo baixo. Na década seguinte, os estúdios teriam outro problema para contornar: a televisão. A Fox de Darryl Zanuck foi a primeira a utilizar a mais nova tecnologia de filmagem, chamada Cinemascope, no filme *The robe* (1953, *O manto sagrado*). Sobre esse período de transição no cinema impulsionado pela televisão, Zanuck diz: “Eu passei pelas duas únicas grandes revoluções no cinema, o som e a tela larga, e eu estava nas duas empresas que as iniciaram. A outra revolução ocorreu quando Edison construiu a câmera. Essa eu perdi.”<sup>213</sup>

No entanto, apesar da coragem de Zanuck perante as mudanças, o impacto da televisão e as mudanças no sistema de atores enfraqueceram os estúdios. Segundo Gussow ele fora, por mais de vinte anos, o produtor chefe de Twentieth Century – Fox. E agora, com o advento recente da televisão e o declínio do esquema de grandes astros, o poder do estúdio enfraquecia, e com ele o poder do chefe de estúdio. Astros e estrelas montaram seus próprios negócios e tornaram-se produtores. O poder transferiu-se para as mãos dos empresários que, como autênticos assaltantes, podiam saquear inteiramente os estúdios. O mercado europeu tornava-se cada vez mais importante para a sobrevivência de Hollywood, que já evidenciava

---

<sup>213</sup> GUSSOW, Mel. *O último chefão: uma biografia de Darryl F. Zanuck*. Rio de Janeiro: Artenova, 1981. p.184.

sinais de derrota diante dos cineastas europeus, tanto na arena européia como na própria arena hollywoodiana.

Assim, em 1956, vinte e três anos depois de sua entrada na Fox, afastou-se do estúdio. Não mais como um “chefão” de Hollywood, mas ainda teve força para montar a *DFZ Productions*. Suas relações com Marlon Brando, ator com quem trabalhou repetidas vezes, não são muito amistosas. No contrato assinado para atuar em *Viva Zapata!* estava estabelecido que Brando trabalharia em *O egípcio*. Recusou-se, e Zanuck acabou movendo um processo de dois milhões de dólares contra ele. Como contraproposta, Brando interpretou, a contragosto, Napoleão no filme *Desireé, o amor de Napoleão*.

Marlon Brando, que assim como Zanuck, estabeleceu longa parceria com Elia Kazan, nasceu em 3 de abril de 1924, na cidade de Omaha, Nebraska, filho de Dorothy Pennebaker Brando e Marlon Brando Senior. Aos 16 anos foi para a *Academia Militar Shattuck*, a qual o pai também freqüentara na juventude, academia que começou a formar soldados para o Exército dos Estados Unidos logo depois da guerra civil. Sobre o período que passou na Academia Militar, lembra que detestava a autoridade e fazia o possível para desafiá-la, resistindo a ela, subvertendo-a, pregando-lhe peças e passando-lhe a perna. “Fazia qualquer coisa para evitar ser tratado como um número, o que é a meta de quem nos põe numa farda militar e exige conformismo e disciplina.”<sup>214</sup>

Tinha aulas de inglês com o mestre (termo usado pelos alunos para se referirem aos professores) Earle Wagner, através de quem descobriu Shakespeare, lia muito e decorava falas. Wagner era também responsável pela *Associação Teatral de Shattuck*, e convidou Brando para uma participação na peça *A message from Khufu*, inspirada na lenda do rei Tutancâmon. Passou a participar de outras peças na Academia, sempre apoiado por Wagner.

Impossibilitado de continuar na carreira militar (tentou se alistar ao Exército, que estava recrutando estudantes que houvessem freqüentado uma escola militar, a fim de lhes dar um posto oficial) devido a problemas no joelho, e pressionado pelos pais para que aprendesse uma profissão, Brando partiu para Nova York. “Sabendo que, além de esportes, a única coisa que eu fizera para merecer os elogios de alguém era representar, eu lhes disse: porque não vou para Nova York e tento ser ator?”. Foi morar com a irmã, conseguiu emprego de ascensorista, garçom, cozinheiro de lanchonete, homem-sanduíche, entre outros. Em 1943 entrou para o

---

<sup>214</sup> BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert. *Canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 40.

*Curso de Teatro da Nova Escola*. Os diretores do curso eram Erwin Piscator<sup>215</sup> e Stella Adler, que estudou com Konstantin Stanislavski, do Teatro de Arte de Moscou, e levou para os Estados Unidos os exercícios e técnicas dele ao *Group Theatre*, companhia de atores, escritores e diretores que a partir de 1931, durante uma década, representou uma alternativa ao teatro comercial da Broadway encenando espetáculos que eles consideravam exemplos decisivos da mudança social.

Segundo Brando, “representar com método” foi uma expressão popularizada, degenerada e mal empregada por Lee Strasberg – um dos professores do *Actors’ Studio*, trabalha com os métodos de interpretação de Stanislavski. O que Stella ensinava aos alunos era como descobrir a natureza do próprio mecanismo emocional e, conseqüentemente, a dos outros. “Ela me ensinou a ser verdadeiro e não tentar representar durante o espetáculo uma emoção que eu não vivenciara”. Brando vê em Stella, e depois Kazan, seus grandes mestres. “Depois que obtive algum sucesso, Lee Strasberg tentou ficar com o crédito de ter me ensinado a representar. Ele nunca me ensinou nada. (...) Stella, sim, e mais tarde, Kazan.”<sup>216</sup>

Em meados de 1944 representou seu primeiro papel no teatro, na peça *I remember mama*, peça produzida por Richard Rogers e Oscar Hammerstein, que ficou dois anos em cartaz. Seu segundo trabalho foi na peça *Truckline Cafe*, produzida por Elia Kazan, Harold Clurman e outros membros do *Group Theatre*, entre os quais Stella, Cheryl Crawford e Lee Strasberg. A peça estreou em fevereiro de 1946, e ficou menos de duas semanas em cartaz. Em 1947 foi selecionado para participar da peça de Tennessee Williams, *A streetcar named Desire* (*Um Bonde chamado Desejo*). Jessica Tandy fora escolhida para interpretar Blanche DuBois, a protagonista. Já para o personagem de Stanley Kowalski, foram sugeridos John Garfield ou Burt Lancaster, que não puderam participar do projeto. Kazan propôs o nome de Brando, mas a decisão final ficou nas mãos de Tennessee Williams, que o escolheu. A peça estreou em Nova York, no dia 3 de dezembro de 1947, e desde o início recebera boas críticas.

Seu trabalho seguinte foi no filme *Espíritos indômitos*, sobre um grupo de soldados que haviam ficado paraplégicos durante a Guerra, produzido por Stanley Kramer, dirigido por Fred Zinnemann. O segundo filme foi *Uma rua chamada pecado* (título dado no Brasil à

---

<sup>215</sup> Erwin Piscator, diretor e produtor teatral alemão, deixou seu país após a ascensão de Hitler ao poder. Após morar na União Soviética e França, foi para os Estados Unidos em 1939, onde fundou e tornou-se diretor do Dramatic Workshop, oficina teatral na qual tinha alunos como Marlon Brando e Tennessee Williams.

<sup>216</sup> BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert. *Canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 76.

adaptação cinematográfica da peça *Um bonde chamado Desejo*). Depois desse segundo trabalho, não voltou a atuar no teatro.

Ouvi alguém dizer que eu tinha me vendido para Hollywood. De certa forma é verdade, mas eu sabia exatamente o que estava fazendo. Nunca tive nenhum respeito por Hollywood, que para mim simbolizava avareza, falsidade, cobiça, grosseria e mau gosto: mas ao atuar em um filme, só é preciso trabalhar três meses por ano, e pode-se fazer o que quiser com o resto do tempo.<sup>217</sup>

Sobre Elia Kazan, diz nunca ter visto um diretor tão emocionalmente envolvido com as cenas, tão perspicaz quanto a dirigir os atores e dá-los espaço para atuar. Era o único que estimulava Brando de fato, entrava num papel e praticamente representava com ele, tinha uma percepção intuitiva, que o levava a criar emoções nos atores, intervir no momento certo. “Era um manipulador astuto dos sentimentos do ator e talvez nunca mais vejamos alguém como ele.” Considera Kazan diferente dos outros diretores: escolhia bons atores, incentivava-os a improvisar e depois aperfeiçoava a improvisação, entendia que todo ator precisa contribuir com o papel utilizando inspiração e caracterização próprias; além disso, dava liberdade ao elenco, mostrando-se entusiasmado e satisfeito quando conseguia algo bom.

Considera a entrada de Kazan no Partido Comunista uma consequência do momento, parte de uma crença idealista de que aquele partido oferecia uma abordagem progressista para acabar com a crise financeira de 1929 e com a desigualdade econômica que se estabelecia cada vez mais no país; além disso, o partido confrontava a injustiça racial e se opunha ao fascismo. Muitos, entre os quais Gadg, logo ficaram desencantados com o Partido Comunista, mas nem por isso deixaram de ser um alvo tentador da histeria do macartismo. Ao olhar sobre a delação de Kazan, afirma que em seu depoimento, além de admitir que fora comunista, identificou todos os membros do *Group Theatre* que também tinham sido comunistas, o que os levou a serem o ato como traição. O então parceiro Arthur Miller se recusou a desenvolver o projeto que Kazan tinha em mãos, sobre a vida na zona portuária de Nova York. Kazan procurou então Budd Schulberg, que também citara nomes na Comissão, e este vinha elaborando um roteiro a respeito da corrupção no cais, baseado numa série jornalística premiada que descrevia como a Máfia ficava com uma parte de toda a carga que entrava e saía dos portos de Nova York e Nova Jersey. Kazan e Shulberg fundiram os dois assuntos.

---

<sup>217</sup> BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert. *Canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 127.

Marlon Brando interpretava Terry Malloy, ex-boxeador profissional, que apesar das ameaças de morte, testemunhou contra a corrupção que controlava o cais. Fez o filme sem perceber que se tratava de um “argumento metafórico” de Kazan e Schulberg, justificativa do fato de terem delatado os amigos. Considera que, evidentemente, Terry Malloy representava o espírito do homem corajoso e ousado que desafiava o mal. “Nenhum de nós é perfeito, e acho que Gadg prejudicou muito outras pessoas, mas o maior prejudicado foi ele próprio. Sou-lhe grato por tudo o que aprendi. Ele foi um excelente professor”, afirma Marlon Brando se referindo à delação de Kazan.

O próprio Marlon Brando foi incluído na lista negra, embora nunca tenha sido vinculado a partidos políticos. Em seu livro de memórias, afirma que foi incluído na lista por ter assinado uma petição de protesto contra o linchamento de um negro no Sul. Diz que por pouco o fascismo não foi implantado nos Estados Unidos, já que simples atitudes eram motivo para as pessoas tornarem-se suspeitas.

Segundo Elia Kazan, Marlon Brando estava perto da genialidade, sempre dava exatamente o que o diretor pedia nas cenas – na maioria das vezes, surpreendia com algo ainda melhor. É um ator completo, sensível e violento, inteligente e intuitivo, bisexual “como todo artista deveria ser”, dessa forma tem uma percepção mais ampla das cenas e situações. Já sabia de seu talento quando o convidou para interpretar Stanley Kowalski na peça *A streetcar named Desire*. Mantiveram-se bastante unidos até *On the waterfront*, mas Brando recusou o convite de Kazan para trabalhar em *The arrangement*, e não voltaram a trabalhar juntos novamente.<sup>218</sup>

Alguns críticos lamentam o fato de que, maior ator de sua geração, Marlon Brando desperdiçou sua vida e deixou tão poucas grandes obras em sua carreira, tendo em vista sem gigantesco potencial. No entanto, “o ator que protagonizou de forma inesquecível filmes como *A Streetcar named Desire*, *Viva Zapata!*, *On the Waterfront*, *The Godfather* e *Last Tango in Paris*, não deve certamente qualquer tipo de desculpas à posteridade.”<sup>219</sup>

O ator Anthony Quinn, que interpretou Eufemio em *Viva Zapata!*, nasceu em 21 de abril de 1915, em Chihuahua, no México. Seu pai, descendente de Irlandeses, Francisco Quinn, lutou na Revolução Mexicana ao lado de Pancho Villa. Sua mãe, fruto de uma relação entre uma índia e seu patrão, Manuela Oaxaca. Conheceram-se em Chihuahua, um dia antes

---

<sup>218</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p.167.

<sup>219</sup> FEENEY, F.X. “Marlon Brando: o seu lado selvagem”. In: *Brando*. Ed. Taschen, 2006.

de ele partir para lutar na Revolução, e ela o seguiu para ser sua *soldadera*. “A revolução mexicana foi uma guerra estranha, batalhada de uma maneira estranha. Meu pai viu o que havia de romântico nela. Minha mãe viu comida, homens mortos e meu pai. Em Pancho Villa, ambos viram um homem que desafiava os ricos *federales*.”<sup>220</sup> Filtrada pelos olhos de seu pai, foi assim que Quinn passou a ver Revolução: um país dividido, pais lutando contra filhos, irmãos contra irmãos, todos vendo a luta a partir de suas próprias circunstâncias. Seus pais, acredita Quinn, lutavam por uma identidade. Ele, gringo, queria ser aceito pelos mexicanos. Ela, dividida entre duas culturas e rejeitada por uma delas, queria aderir àquela que acreditava pertencer. Lutaram lado a lado, e “a luta obedecia ao relógio, como se fosse civilizada”. O tiroteio começava pela manhã, parava para o almoço e o fogo cessava na hora do jantar.

O que ficou para minha mãe dessas batalhas foi o cheiro de pólvora misturado à algarobeira seca que usava para cozinhar, o toque de clarim anunciando o cessar-fogo e a mudança para outra parte da serra, os gritos das mulheres ao encontrarem seus homens mortos ou ensangüentados e o persistente medo de que meu pai não voltasse para a próxima refeição.<sup>221</sup>

Alguns meses depois de terem partido para a luta, todas as mulheres de soldados que estivessem grávidas foram mandadas embora, sem se despedir dos homens, para que eles não ficassem perturbados ou sem concentração. E assim, a mãe de Quinn, sem se despedir do marido e sem lhe contar sobre a gravidez, voltou para Chihuahua. Somente três anos depois veria Francisco novamente. As lembranças mais antigas do ator são da Revolução Mexicana, a busca pelo pai na movimentada estação de Chihuahua, repleta de familiares de soldados que chegavam ou iam para a luta, os dias passados no trem rumo à Juarez, para onde iam regularmente, e a dificuldade da mãe criar a família sozinha.

Antes de iniciar sua carreira como ator trabalhou como açougueiro e boxeador, chegou também a estudar arquitetura. No cinema é notado pela diversificação de seus papéis, e caracterizou-se por representar personalidades famosas: foi Barrabás (*Barabba*, 1961) e o magnata grego Onassis. Outro grego que interpretou foi Zorba (*Zorba, o grego*, 1964). Foi esquimó (*Sangue sobre a neve*, 1960) e toureiro (*Sangue e Areia*, 1941). Ainda interpretou os papéis de índio norte-americano, mexicano condenado ao linchamento e mafioso italiano.

---

<sup>220</sup> QUINN, Anthony; PAISNER, Daniel. *Tango solo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 20.

<sup>221</sup> Idem, *ibidem*.

Como ator de Hollywood fazia trabalhos avulsos, a maioria dos quais “está juntando poeira nas prateleiras de arquivo-morto em Hollywood”, pouco significativos, e não se estabeleceu em nenhum estúdio por muito tempo. Em 1947 saiu de Hollywood e foi morar em Nova York, numa tentativa de se firmar como ator na Broadway. Seu último trabalho antes de se mudar foi *Black Gold (Ouro negro)*, um filme de Phil Karlson para a *Allied Artists Monogram Pictures*. O filme fracassou, segundo Quinn por ser tão implausível que não conseguiu levar o público aos cinemas: seu personagem era Charley Eagle, um fazendeiro índio, analfabeto, que adotava um menino chinês, criava cavalos puros-sangues e um dia achava petróleo na fazenda. O problema é que, quando um filme fracassa, arrasta junto os atores, e por isso Quinn foi considerado culpado.

Além dos pequenos personagens e trabalhos escassos, Quinn lembra que houve mais um motivo que o levou a abandonar Hollywood nesse período:

Em meados da década de 40 o Comitê de Atividades Antiamericanas via Hollywood como um campo fértil para o cultivo de idéias comunistas. De certa forma era mesmo, mas eu via isso de maneira muito periférica. Ou eu estava perto demais ou longe demais. O que eu reconhecia muito claramente era que a comunidade artística era um campo fértil para todo tipo de idéias, todo tipo de atividades. Do meu ponto de vista, eu estava simplesmente rodeado por um grupo de intelectuais curiosos. Nunca pensei em meus amigos como socialistas ou comunistas, esquerdistas ou liberais. Nunca pensei em mim mesmo como uma coisa ou outra. Para mim éramos apenas pessoas interessadas, pensantes, à procura de verdades mais profundas, tentando dar sentido ao mundo. (Diabos, até 1947 eu nem era cidadão americano, portanto que sabia eu?)<sup>222</sup>

Aos poucos os amigos do teatro foram tachados de “vermelhos” e muitos dos amigos escritores foram considerados comunistas. Entre eles estava o roteirista John Howard Lawson, que acabou entrando para a lista dos Dez de Hollywood. Tornou-se assim, culpado por associação. Foi alertado por Darryl Zanuck que seu nome estava na lista de atores rotulados como simpatizantes de comunismo. Quinn, que afirma ter sido prejudicado durante muito tempo pelos poderes dos estúdios, decidiu não se sujeitar àquelas acusações. Se alguém o chamasse de comunista, não negaria. “Se alguém me chamasse de judeu, eu não negaria também. De fato, eu não era nem um nem outro, mas não era essa a questão. Minhas

---

<sup>222</sup> QUINN, Anthony; PAISNER, Daniel. *Tango solo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p.161.

convicções políticas e minha religião só diziam respeito a mim”<sup>223</sup>, afirma. Assim, se mudou para Connecticut.

Seu primeiro trabalho foi o papel principal em *The gentleman from Athens* (*O cavalheiro de Atenas*), de Emmet Lavery. Fadada ao fracasso por diversos problemas no roteiro, a peça de Quinn estreou sua temporada em Nova York poucos dias depois de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, produção de Elia Kazan com Marlon Brando no papel de Stanley Kowalski. Enquanto Brando atuava num “marco do teatro americano”, Quinn “tentava carregar uma trivialidade”, o que este encarou como uma afronta pessoal, e daí surgiu a rivalidade com Marlon Brando – com quem estava sempre tentando competir e superar.

Criei, em minha cabeça, uma competição com Marlon que jamais obtive reciprocidade. Imagino que foi provocada por inveja. Deus, como eu desejava ter o talento dele! Sua autonomia! Ainda hoje, comparo minha fama à dele, a repercussão do lançamento de meu livro e a do livro dele, e continuo atrás. Chegamos a urinar juntos nas águas do rio Grande, em locação no Texas, comparando a altura do arco e a distância do jato de urina.<sup>224</sup>

Apesar do fracasso da peça *The gentleman from Athens*, a atuação de Quinn chamou a atenção de Kazan o bastante para que o convidasse a fazer parte do *Actor's Studio* e ainda considerar a possibilidade de dar o papel de Kowalski no período de recessão do elenco original de *Um bonde chamado desejo*. Para Quinn, que em Hollywood só fazia gângsteres e bandidos mexicanos, representar tal papel na Broadway significava enorme liberdade. Fez parte do elenco por quase dois anos, ao passo que Marlon Brando permaneceu na peça por alguns meses, mas sua atuação nunca foi esquecida. Quinn recorda que a crítica mais cintilante de sua carreira partiu do próprio Tennessee Williams, ao declarar que o seu Stanley Kowalski era o melhor que já tinha visto.

Quinn foi o primeiro mexicano a ser nomeado ao Oscar. Em 1953 ganhou o prêmio de melhor ator coadjuvante por sua atuação em *Viva Zapata!*, e alguns anos mais tarde, em 1957, repetiria o feito, por *Lust for Life*. Em 1958 e em 1965 voltou a ser nomeado, por *Wild is the Wind* e *Zorba El griego*, sem ganhar o prêmio.

---

<sup>223</sup> Idem, *ibidem*. p.161.

<sup>224</sup> QUINN, Anthony; PAISNER, Daniel. *Tango solo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 167.

*CAPÍTULO III: REPRESENTAÇÕES ÉTNICAS E CULTURAIS NO CINEMA E NO  
IMAGINÁRIO NORTE-AMERICANO*

### 3.1) Construindo o *outro*

*Não se trata de condenar Hollywood como um bloco – como toda prática cultural, Hollywood é um centro de tensões e contradições – nem sequer encaramos a vanguarda como refúgio contra o eurocentrismo. Gostaríamos de propor, entretanto, que há mais coisas entre o céu e a terra do que aquilo que se sonha no universo do hollywoodianismo (é bom lembrar que não utilizamos o termo “Hollywood” para manifestar uma rejeição simples de todo cinema comercial, mas como expressão de uma forma “dominante” de cinema que é maçicamente industrial, ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora).*<sup>225</sup>

Neste capítulo, nos dedicamos a entender as representações do México presentes em *Viva Zapata!*. No primeiro tópico, realizamos uma reflexão sobre como se dá a construção do *outro* no imaginário norte-americano. Veremos, através de autores como Siegfried Kracauer<sup>226</sup>, Edward Said, Mary Louise Pratt<sup>227</sup>, Ella Shohat e Robert Stam<sup>228</sup>, Antonio Negri e Michel Hardt<sup>229</sup>, que a visão de uma nação sobre as outras resulta de fatores como: proximidade cultural e identificações históricas entre os países, heranças do pensamento colonial, imperial, relações entre cultura e política.

No segundo tópico, a abordagem se torna mais específica, voltada às representações do México no cinema norte-americano. Dois trabalhos são essenciais nesta etapa da pesquisa:

---

<sup>225</sup> SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p.28-29.

<sup>226</sup> KRACAUER, Siegfried. “Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta”. Originalmente “National types as Hollywood presents them.” *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 13, N. 1 (Spring, 1949), pp. 53-73. Published by Oxford University Press on behalf of the American Association for Public Opinion Research. Agradecemos ao Prof. Carlos Eduardo Jordão Machado a indicação deste trabalho, de grande importância para esta pesquisa por mostrar que as interpretações do *outro* dependem de diferentes fatores - que estão relacionadas com as visões pré-determinadas formadas nas diferentes sociedades, e do nível de aproximação histórica e cultural existentes entre os povos.

<sup>227</sup> Ambos mostram como as relações culturais entre os países podem advir de noções políticas e econômicas de superioridade.

<sup>228</sup> Ambos professores da Universidade de Nova York, dedicados aos estudos culturais, analisam as representações eurocêntricas na história, na literatura, cinema e mídia. O livro com o qual trabalhamos, *Crítica da imagem eurocêntrica*, examina questões de representação cultural atuais a partir de heranças coloniais, formadas há séculos no imaginário das diferentes sociedades. É importante para nosso estudo por sua busca em identificar as origens sobre a visão moderna do *outro*, e torna-se interessante por mostrar uma dinâmica e evolução histórica dessas visões, e por não buscar nas representações cinematográficas e literárias uma fidelidade ou relatos corretos – ao mostrar o *outro*, é inevitável a formação de representações.

<sup>229</sup> Cientistas políticos, mostram as transformações econômicas, culturais e políticas causadas pelo fim do imperialismo moderno – europeu, e ascensão de um Império contemporâneo, cuja soberania não se concentra na idéia de Estado-Nação, mas em fronteiras flexíveis. Os autores relacionam essa mudança política à mudanças econômicas e culturais, desenvolvimento de novas formas de racismo, novas concepções de identidade e diferença. Sua análise nos interessa por abordar como se forma essa visão do Império sobre os diferentes países e sociedades – noção que se baseia não mais em uma inferioridade racial, mas cultural.

*Como ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México*<sup>230</sup>, e *México visto por el cine extranjero*, de Emilio Garcia Riera.<sup>231</sup> São estudos que, através do levantamento e análise de filmes sobre o México produzidos nos Estados Unidos, nos indicam a evolução do tratamento dispensado aos *chicanos* desde os primórdios do cinema, até a década de 1980. Alguns filmes são destacados, como *The treasure of the Sierra Madre* (O tesouro de Sierra Madre, 1947), dirigida por John Huston, representativo de uma abordagem tradicional do México no cinema americano: o bandido cruel, traiçoeiro, brutal, inferior (mostrado em personagens secundários). Também daremos destaque ao filme *Salt of the earth* (O sal da terra, 1953), de Herbert Biberman, um dos *Dez de Hollywood* – grupo de cineastas, roteiristas e produtores que se recusaram a prestar depoimento perante à HUAC (Ver segundo tópico do primeiro capítulo). Biberman adotou uma abordagem totalmente contrária à linha tradicional hollywoodiana, abordando problemas sociais de mexicano-americanos, utilizando-se dos próprios mexicanos para interpretar seus papéis. Ainda, o filme *Viva Zapata!*, de Elia Kazan, que utiliza prioritariamente atores norte-americanos para interpretar papéis de mexicanos e indígenas, que reproduz discursos sobre a superioridade da democracia norte-americana, mas mostra um notável esforço de pesquisa e precisão histórica, e foge da associação movimento zapatista = banditismo, reproduzida pelo cinema norte-americano. Os dois tópicos deste capítulo dialogam na medida em que, a partir das teorias desenvolvidas na primeira parte, podemos compreender a formação de um imaginário cultural e político dos mexicanos no cinema.

Poderoso instrumento de divulgação de imagens, o cinema pode ser usado como forma de conhecer determinada realidade ou cultura, também como uma estratégia de simulação dessa verdade. A combinação de imagens, sons, movimento confere à imagem cinematográfica um registro de autenticidade e realismo, pois lhe permite reproduzir, em

---

<sup>230</sup> CORTÉS, Carlos E. “Cómo ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México.” In: Coatsworth, John H.; Rico, Carlos. (coord.) *Imágenes de México em Estados Unidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Carlos Cortés é professor na Universidade da Califórnia e contribui para este volume, que faz parte de um estudo da *Comissão sobre o Futuro das Relações México - Estados Unidos*. Além do artigo sobre como o cinema norte-americano tem mostrado seus vizinhos do sul, o estudo aborda aspectos como educação (livros didáticos), opinião pública e meios de comunicação em geral, sempre buscando analisar como o México é mostrado e visto pelos norte-americanos.

<sup>231</sup> RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero*. Ciudad de México: Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, 1988. Através deste trabalho, analisa minuciosamente as representações do México no cinema internacional – principalmente norte-americano – desde os primórdios, até a década de 1970. Já lecionou história do cinema no Centro Universitario de Estudios Cinematograficos, da Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), na Facultas de Ciencias Politicas y Sociales (UNAM), e no Centro de Capacitación Cinematográfica. Entre suas publicações, estão *El cine mexicano* (1963); *Historia documental del cine mexicano* (nove tomos, publicados entre 1969 e 1987); *Julio Bracho y Emilio Fernandez* (1987).

tempo real, aspectos do mundo e das relações humanas.<sup>232</sup> Não obstante, existe uma aparente fidelidade entre imagem e realidade – o que se produz são representações da realidade. O cinema é um campo ficcional, um retrato recortado, editado e produzido. Ainda, o cinema é um campo ideológico – um campo onde se debatem as mais diversas posições e se assumem posturas. Isso significa que, para além de um retrato recortado, o cinema produz um retrato ideologicamente recortado da realidade. Assim, a leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da objetividade da imagem.

Em particular, o efeito da simulação se apóia numa construção que inclui o ângulo do observador. O simulacro parece o que não é a partir de um ponto de vista; o sujeito está aí pressuposto. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito. Num plano elementar, podemos tomar o cinema como modelo do processo. O que é a filmagem senão a organização do acontecimento para um ângulo de observação (o que se confunde com o da câmara e nenhum outro mais)?<sup>233</sup>

Entendemos que a produção cinematográfica não apenas descreve relações e realidades, mas também as conforma e condiciona, na medida em que emite discursos, buscando entender seu papel como construtor de mentalidades, reproduzidor de um modelo cultural. Acreditamos que, assim como as demais artes, o cinema é representação, por isso está descartada a preocupação com retratos fiéis e extremamente realistas sobre outros povos. Partimos do pressuposto que a linguagem cinematográfica não pode ser considerada inocente. Isso mostra que, independente das intenções dos produtores, o filme possui forte caráter pedagógico, formador de opiniões e divulgador de ideologias, servindo desde seus primórdios como arma de propaganda para diferentes governos e causas.<sup>234</sup>

Voltando nosso olhar para o cinema Hollywoodiano, podemos perceber como os acontecimentos políticos, internos ou externos, influenciam em suas temáticas e abordagens. A partir de 1920, por exemplo, tornava-se evidente a urgência de pôr o cinema ao serviço da política oficial americana (a Revolução Bolchevista na Rússia e a expansão do movimento operário internacional causavam inquietações por parte do governo e da população), mas sem cair na propaganda ou na intimidação, já que “celebrar as virtudes do modo de vida americano

---

<sup>232</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

<sup>233</sup> XAVIER, Ismail. “Cinema: Revelação e engano.” In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. P. 367-383. p.379.

<sup>234</sup> FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

e atacar as iniquidades da Rússia Soviética era, potencialmente, uma tarefa muito mais eficaz do que os ataques terroristas contra as reuniões socialistas”.<sup>235</sup>

As representações dos inimigos no cinema em tempos de guerra, segundo Furhammar e Isaksson, se justificam a partir da necessidade de simplificar a situação e gerar uma dualidade, mostrar uma causa justa, um símbolo de unidade, combatendo a maldade do *outro*. Ou seja, representado sem distorções, a força e a fraqueza do inimigo seria visível ao público, e revelaria seus traços humanos.

Geralmente os estereótipos já vêm prontos, depois de se terem desenvolvido por um longo período, às vezes como parte de mitos relacionados com outras raças, nações ou grupos. Podem passar de geração a geração pela educação ou pela tradição oral, ou podem estar latentes num subconsciente nacional, para serem reavivados pela propaganda quando o partido ou o Estado precisa de um inimigo, de um bode expiatório.<sup>236</sup>

Seguindo este raciocínio, buscamos estudos que nos possibilitem entender como se formam os estereótipos e visões sobre o outro, e como se apresentam no cinema atual. Segundo Hardt e Negri<sup>237</sup>, a identidade colonial funciona, antes de tudo, pela lógica maniqueísta da exclusão, e construção negativa dos outros não europeus é o que funda e sustenta a própria identidade europeia. O colonizado é construído no imaginário colonial como o *outro*, e situado à margem dos valores civilizados europeus, e a diferença racial atua como agravante na produção deste imaginário de barbarismo. A pureza de identidades, tanto no sentido biológico como no cultural, é da maior importância, e a manutenção da fronteira é motivo de “considerável ansiedade”. Edward Said observa como o Oriente foi “orientalizado” pelos europeus, transformado num discurso europeu do ocidente, sendo suas representações uma forma de criação e exclusão – a alteridade não é dada, é produzida.<sup>238</sup> A criação de uma história do Oriente se faz diretamente oposta à sua própria história, nas quais os aspectos negativos do *outro* legitimam e reforçam o *eu* europeu – por oposição ao colonizado, o europeu se torna ele mesmo. Hardt e Negri, entretanto, deixam claro que seu argumento “não

---

<sup>235</sup> GEADA, Eduardo. *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes Editores, 1976. p.26.

<sup>236</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>237</sup> HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>238</sup> SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

é que a realidade apresenta essa estrutura binária, mas que o colonialismo, como máquina abstrata que produz identidades e alteridades, impõe divisões binárias no mundo colonial”.<sup>239</sup>

Essa discussão sobre as alteridades coloniais nos interessa na medida em que, se tomarmos as divisões maniqueístas e as rígidas práticas de exclusão como paradigma dos racismos *modernos* (do colonialismo europeu), é preciso questionar qual é a forma *pós-moderna*<sup>240</sup> (imperialismo norte-americano) dos racismos *modernos* e quais são suas estratégias na sociedade imperial de hoje. Como vimos, a soberania moderna forma um mundo maniqueísta, dividido pelas oposições *eu* e *outro*, *branco* e *negro*, *dominante* e *dominado*. O sangue, genes e cor da pele representam as diferenças raciais, e diferenciam os povos dominados dos dominantes. No pós-modernismo existe um discurso de negação sobre estas divisões binárias, que luta contra os conceitos modernos de diferenças e preconceitos raciais. No entanto, há uma transição na teoria racista moderna, colonial – baseada principalmente na biologia –, para um racismo pós-moderno, imperial – baseado na cultura. Assim, a teoria racista imperial concorda que o comportamento dos indivíduos não são resultado de seu sangue e genes, mas se devem às diferenças culturais e historicamente determinadas. A cultura cumpre o papel desempenhado anteriormente pela biologia, e as diferenças culturais e tradições são tidas como insuperáveis. “Como teoria de diferença social, a posição cultural não é menos essencialista do que a biológica, ou pelo menos ela estabelece um terreno teórico igualmente forte para a separação e a segregação social.”<sup>241</sup> Surge, assim, uma espécie de “mercado meritocrático da cultura”.

Na definição de Edward Said, seria um império uma relação, formal ou informal, em que um Estado controla a soberania política de outra sociedade, soberania que pode ser alcançada pela força, pela colaboração política, por dependência econômica, social ou cultural. Em sua concepção, o imperialismo não é um simples ato de acumulação de lucros e

---

<sup>239</sup> HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.145.

<sup>240</sup> Ao falar no pós-modernismo e no Império, termos usados por Hardt e Negri, passíveis de diversas interpretações, é importante mostrar como eles os definem. Os autores entendem que a soberania dos Estados-nação tomou nova forma, “composta de uma série de organismos nacionais e supranacionais, unidos por uma lógica ou regra única. Essa nova forma global de economia é o que chamamos de Império.” Assim, Império é algo completamente diverso a “imperialismo”, principalmente na medida em que este “administra entidades híbridas, hierarquias flexíveis e permutas plurais por meio de estruturas de comando reguladoras. As distintas cores nacionais do mapa imperialista do mundo se uniram e mesclaram, num arco-íris imperial global.” (citações nas páginas 12 e 13). Já se referindo às teorias pós-modernas, os autores afirmam que “na medida em que a soberania moderna for identificada com a tendência da Europa à dominação global, e mais importante, na medida em que a administração colonial e as práticas imperialistas forem componentes centrais na constituição da soberania moderna, as teorias pós-modernistas e pós-colonialistas compartilham um inimigo comum. O pós-modernismo parece, sob essa luz, fundamentalmente pós-eurocêntrico.” (citação na página 161).

<sup>241</sup> HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 212.

aquisição de terras, é também sustentado por formações ideológicas, imagens, idéias.<sup>242</sup>  
Sintetizando seu pensamento sobre questões de representação imperial, Said afirma:

Vivemos, evidentemente, num mundo não só de mercadorias, mas também de representações, e as representações – sua produção, circulação, história e interpretação – constituem o próprio elemento da cultura. Em muito da teoria recente, o problema da representação está fadado a ocupar um lugar central, mas raramente é situado em seu pleno contexto político, basicamente imperial. Em vez disso, temos de um lado uma esfera cultural isolada, tida como livre e incondicionalmente disponível para etéreas investigações e especulações teóricas, e de outro lado uma esfera política degradada, onde se supõe ocorrer a verdadeira luta entre interesses. Para o estudioso profissional da cultura, apenas uma esfera lhe diz respeito, e, ainda mais, aceita-se que as duas esferas são separadas, ao passo que as duas não apenas estão relacionadas, como, em última análise, são a mesma. Nessa separação estabeleceu-se um radical falseamento. A cultura é exonerada de qualquer envolvimento com o poder, as representações são consideradas apenas como imagens apolíticas a ser analisadas e interpretadas como outras tantas gramáticas intercambiáveis, e julga-se que há um divórcio absoluto entre o passado e o presente. E no entanto (...) seu verdadeiro sentido é ser um ato de cumplicidade (...).<sup>243</sup>

Assim, para Said, o olhar imperialista leva nações dominantes a identificar o *outro* como um ser inferior, e torna as representações de sua política, cultura, costumes, crenças, um campo fértil para a formação de estereótipos. É importante perceber o imperialismo, considerado e analisado primordialmente na forma de um fenômeno político e/ou econômico, como produto e como agente responsável pela construção de visões de mundo, auto-imagens, estereótipos étnicos, sociais, geográficos entre outros, e que se legitima não apenas pela dominação externa, visível através das relações econômicas e políticas, mas pela interferência direta nas mentes das pessoas com ele envolvidas.<sup>244</sup>

Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, Ella Shohat e Robert Stam se voltam para os meios de comunicação, em especial para o cinema, e encontram uma valorização das manifestações culturais das mais influentes sociedades ocidentais, em detrimento daquelas mais “silenciosas”, cujas raras contribuições culturais definem sua importância e posição diante do restante da humanidade. Cabe, à cultura industrializada, disseminar essa idéia e torná-la um senso comum. Ou seja,

---

<sup>242</sup> SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 40.

<sup>243</sup> SAID, Edward. *Op cit.* p. 93-94.

<sup>244</sup> PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 11.

(...) dentro mesmo das novas linhas de força da globalização – persistem as assimetrias herdadas do passado, o que exige, para uma análise mais lúcida, um mergulho na conjuntura atual sem a amnésia que descartaria um saber que se construiu para pensar o colonialismo em outra fase. Examinar o presente e estar atento ao novo papel que a cultura desempenha no jogo político, e mesmo na ordem econômica, não significa ser míope diante da persistência da dominação e da desigualdade. Esta é a razão pela qual a análise da cultura da mídia se põe aqui como um discurso contra o neo-colonialismo, reunindo as evidências que esclarecem os termos da sua própria persistência nos novos cenários globais; uma persistência que encontra seu sinal contundente na própria hegemonia do legado eurocêntrico na cultura da mídia.<sup>245</sup>

Dessa forma, segundo os autores, observar o legado eurocêntrico se faz indispensável para o entendimento das representações contemporâneas nos meios de comunicação e na cultura popular, na medida em que o eurocentrismo situa-se de modo inexorável e imperceptível na vida cotidiana, linguagem do dia-a-dia. E o cinema, no papel de contador de histórias da humanidade, se adequou, desde seu surgimento, à função de transmissor das narrativas das nações e dos impérios, por meio de projeções. Além disso, a imagem mostrada do outro, nos primórdios do cinema hollywoodiano, era exibida como espetáculo, por isso a riqueza de imagens exóticas de povos nativos da África ou Ásia. Assim, “os estereótipos contemporâneos são inseparáveis da longa história do discurso colonialista”.

Idealizando uma missão civilizadora, motivada pelo desejo de diminuir a ignorância e tiranias alheias, a África se tornou no cinema uma terra de canibais, o México um lugar de bandidos e “graxeiros”<sup>246</sup> – *Tony the Greaser* (1911), *The Greaser’s Revenge* (1914) –, e os índios norte-americanos, saqueadores e bárbaros – *The last of the Mohicans* (1920). De forma tipicamente norte-americana, os *westerns* fizeram as vezes de empreendimento imperialista, simbolizado pela conquista do Oeste e pela exploração do “mito da fronteira.”<sup>247</sup> Como ecos, estas abordagens retornam ao cinema mais recente. Representações da Guerra do Vietnã, e até da Guerra do Iraque, remetem à conquista do Oeste – segundo os autores, as tropas viam o Vietnã como um “país de índios”, e o Iraque como “território indígena. Ainda, essa narrativa imperialista e de fronteira retornaria para retratar latino-americanos e soviéticos.

---

<sup>245</sup> SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 13.

<sup>246</sup> Segundo Carlos Cortés, nos primórdios do cinema norte-americano, nos filmes de *western*, os mexicanos e mexicano-americanos eram tratados de forma “descarada”, atribuindo-lhes características de *greaser*. Esse termo tem como sinônimos as palavras oleoso, graxeiro, engraxate. Não temos uma referência clara dos motivos pelos quais eram atribuídas estas definições aos mexicanos da fronteira nos *westerns*.

<sup>247</sup> Sobre o “mito da fronteira”, consultar JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942 – 1970)*. Bragança Paulista: Edusf, 2000.

A questão que buscamos entender acerca da representação não é a fidelidade ou realismo, identificar erros e distorções, “como se a *verdade* de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e *mentiras* fossem facilmente desmascaradas.”<sup>248</sup> De fato, a representação é inevitável – o realismo não é evidente, e a verdade não pode ser totalmente captada pela câmera –, mas existem muitos fatores em jogo quando se mostra um povo ou sua história no cinema, que não estão diretamente ligadas a um realismo ou fidelidade de seu caráter, comportamentos, crenças, etc. Problemático é inverter os significados da história, os papéis dos agentes históricos, como em *Mississippi Burning* (*Mississippi em chamas*, 1988), no qual o branqueamento dos fatos leva milhões de espectadores a acreditar que o FBI racista e repressor dos negros é um verdadeiro herói, ao passo que faz dos negros personagens secundários. “Assim, a despeito do fato de que não existe uma verdade absoluta, nenhuma verdade distante da representação e da disseminação, ainda existem verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certas comunidades.”<sup>249</sup>

É comum em Hollywood atores brancos representarem as diferentes etnias, partindo de uma idéia racista de que o filme é economicamente viável se apresentar um astro universal. Assim, os brancos estão “além da etnia”, aptos a estar no papel de qualquer outro grupo. Isso ficou marcado em *Viva Zapata!*, filme que apresenta um elenco prioritariamente norte-americano: Marlon Brando faz o papel do mexicano mestiço Emiliano Zapata, Jean Peters de sua esposa, os camponeses indígenas são interpretados por atores brancos, e todos os outros personagens – políticos, gerais – são caracterizados da mesma forma. Darryl Zanuck, o produtor, se preocupava com o excesso de maquiagem nos personagens, alegando que o público não se interessaria em assistir um filme que mostrasse mestiços.

No entanto, o direito à representação não garante uma abordagem não-eurocêntrica nos filmes – essas escolhas não são suficientes se a estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas permanecem eurocêntricas. Essas estruturas e estratégias cinematográficas levam Hollywood a “ensinar” aos atores como eles devem se adaptar aos seus próprios estereótipos. O filme *Hollywood Shuffle* (1987), de Robert Townsend, satiriza as convenções raciais, e mostra diretores brancos dando lições sobre a música e gestos de rua para os protagonistas negros, que não se identificam com essa sua representação.

---

<sup>248</sup> SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 261.

<sup>249</sup> Idem, *ibidem*. p. 263.

Além de não buscar uma representação fiel e realista nos filmes de Hollywood, não nos prendemos também à dualidade de imagens positivas ou negativas, já que “esse tipo de crítica força diversos personagens a se encaixarem em categorias preestabelecidas, levando a um tipo de simplificação reducionista que reproduz justamente o essencialismo radical que deveria ser combatido.”<sup>250</sup>

Por fim, consideramos importante observar, a partir do estudo de Shohat e Stam, que ao enfatizar as imagens do social, o enredo e os personagens, há um esquecimento das dimensões especificamente cinematográficas, e estas são essenciais por também revelarem discursos eurocêntricos. O enquadramento, a iluminação, a música, o equilíbrio entre primeiro plano e plano de fundo – o espaço é importante nas artes visuais por expressar dinâmicas de autoridade e prestígio. Na pintura medieval o tamanho corresponde ao status social: os nobres eram maiores, os camponeses menores. O cinema traduz essas relações com os primeiros planos e planos de fundo, elementos dentro e fora da tela, fala e silêncio.

Para falar da “imagem” de um grupo social, precisamos formular perguntas específicas sobre as imagens. Quanto espaço elas ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em close-up ou apenas em tomadas de longe? Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens euro-americanos e por quanto tempo? Eles são personagens ativos ou meramente decorativos? O espectador é encorajado a se identificar com o olhar de um ou outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos, quais são ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença de status? Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as representações artísticas e étnicas/políticas?<sup>251</sup>

Em relação a estas questões, observamos que em *Viva Zapata!* há predominância de atores norte-americanos, assim em poucas cenas percebemos a presença de mexicanos ou mestiços. O filme de Elia Kazan valoriza os camponeses mexicanos, mostrando sua dignidade e união, e eles ocupam a maior parte das seqüências, são mostrados em primeiro plano e tem bastante importância no desenvolvimento da narrativa. No entanto, são mestiços e indígenas somente na ficção, já que grande parte dos atores são norte-americanos e brancos. As crianças e velhos mostrados no filme parecem descender de indígenas, mas não tem fala e são

---

<sup>250</sup> SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 289.

<sup>251</sup> Idem, *ibidem.*, p. 302.

mostradas de forma breve ou em acontecimentos secundários – geralmente observam a ação, sentados pelas ruas do vilarejo.

Em meio a estas questões especificamente cinematográficas, nos chama a atenção a abordagem dada por Shohat e Stam à música, considerada crucial para o funcionamento dos mecanismos de identificação do espectador. A música conduz as reações, direciona as simpatias, trabalha a serviço dos propósitos do filme. Assim, deve-se questionar em favor de quais propósitos a música opera, assim como qual sua tonalidade emocional e em favor de qual personagem ou grupo ela trabalha. “Em filmes ambientados na África, como *Entre dois amores* e *Ashanti*, a escolha de música sinfônica européia nos comunica que o centro emocional do filme está no Ocidente”.

Em *Viva Zapata!*, o diretor Elia Kazan e o responsável pela trilha sonora Alex North, estavam interessados em apresentar autenticidade no que se refere à trilha sonora. Foram escolhidos músicos do vilarejo de Roma, na fronteira do Texas com o México (onde foi rodado o filme), para que tocassem – em seus antigos instrumentos – músicas tradicionais mexicanas, assim como músicas da Revolução. Percebemos, durante o filme, que a trilha sonora se relaciona diretamente com a narrativa – são mostradas bandas de *mariachi*, serenatas, cânticos religiosos, todos cantados pelos camponeses. A intenção é buscar autenticidade, introduzindo na narrativa os costumes e cotidiano das pessoas retratadas.

Portanto, “de que maneira os filmes de qualquer nação representam a sua nação? E de que maneira representam as outras?”<sup>252</sup> Esses questionamentos, levantados por Siegfried Kracauer, fazem parte de uma investigação da UNESCO para entender a natureza de tensões e a ausência de compreensão entre os povos do mundo. Sendo que a compreensão internacional depende, em parte, da forma que as nações vêem a si mesmas e ao resto do mundo – principalmente se essas visões fizerem parte de meios de comunicação de massa como o cinema –, este é um tema que “deixou de ser um prazer intelectual para converter-se numa preocupação vital para as democracias”. Diante da impossibilidade de abarcar todas as imagens dos *outros* que foram e continuam sendo formadas no cinema mundial, Kracauer escolheu analisar os personagens ingleses e russos nos filmes de ficção norte-americanos desde o início da década de 1930 – escolha facilmente justificável diante do período em que

---

<sup>252</sup> KRACAUER, Siegfried. “Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta”. Originalmente “National types as Hollywood presents them.” *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 13, N. 1 (Spring, 1949), P. 53-73. Published by Oxford University Press on behalf of the American Association for Public Opinion Research. A partir daqui, até o final do item, todas as citações são de Kracauer.

foi realizada a pesquisa. No entanto, seu estudo apresenta também reflexões gerais sobre o cinema hollywoodiano, por isso se torna importante para esta pesquisa.

Segundo Kracauer, as imagens formadas sobre um indivíduo ou povo é resultado de fatores *objetivos* e *subjetivos* – um *fator objetivo* seria o conhecimento e contato com o objeto a ser analisado, ao passo que o *fator subjetivo* são as noções pré-determinadas que temos desse objeto. Ou seja, a perspectiva que utilizamos para perceber os objetos é imposta pelo meio e suas tradições, assim “as reflexões sobre um estrangeiro refletem necessariamente hábitos nativos de pensamento”. A formação das imagens de outra nação resulta, portanto, da relação entre esses dois fatores, sabendo-se que o último (as tradições nativas) não pode ser completamente eliminado, e que a variação entre as representações ou seu uso como projeção apenas, depende do grau em que a objetividade sobreleva a subjetividade.

E no cinema de Hollywood, qual é o grau de subjetividade no que diz respeito à representação do outro? Sabemos que o objetivo dessa indústria é o consumo da massa, não só norte-americana, mas mundial. Assim, existem certas imposições em relação à abordagem de outras nações, povos, culturas, sob a consequência de os países se sentirem ofendidos e barrarem os filmes – como *All Quiet on the Western Front* (*Sem novidades no front*, 1930) de exibição suspensa na Alemanha, e diversos filmes sobre a América Latina, proibidos pelos governos dos países retratados, como veremos adiante. Apesar dessas “imposições”, o cinema reflete a sua sociedade, e no caso norte-americano é ela quem determina a maneira pela qual os filmes retratam os estrangeiros, podendo ser observadas nas telas uma noção bastante similar à formada pela opinião pública, e também às suas necessidades e interesses – que variam de acordo com o tempo.

Tomemos como exemplo as representações dos ingleses, russos e alemães no cinema norte-americano: segundo Kracauer, antes da Segunda Guerra os ingleses foram bastante retratados no cinema americano, e durante a Guerra essa presença aumentou. Os russos (e alemães) também, durante a guerra estiveram muito presentes no cinema, em filmes favoráveis, que refletiam as relações políticas entre os dois governos. *Bloqueio* (1938), produção de Walter Wanger, deu início a essa tendência. Logo *As confissões de um espião nazista* (1939), relato das atividades nazistas nos Estados Unidos, estigmatizou a Alemanha de Hitler e o que ela representava. “Menos realistas do que bem intencionados”, esses filmes anti-nazistas generalizaram-se durante a Guerra, e seu aparecimento foi uma consequência do fim de todas as dúvidas – e crescia a indignação – da população em relação ao governo de Hitler. Se Hollywood retratava os perigos da Alemanha nazista durante a guerra, foi a partir

de 1948 que os russos começaram a ser mostrados no cinema como uma ameaça. Kracauer traça paralelos entre *As confissões de um espião nazista* e *A cortina de Ferro* (1948): ambos são filmes de espionagem e suspense, baseados em textos do mesmo autor, narrados em forma de documentário, semelhanças estas que espelham situações políticas análogas.

Entre 1945 e 1948, entretanto, os russos, alemães e ingleses desapareceram do cinema norte-americano, a não ser por esporádicas abordagens baseadas na literatura ou história desses países. A ausência destes povos em Hollywood pode ser explicada devido às contradições nos debates sobre as relações entre os EUA e estes países.

(...) Hollywood é tão sensível aos riscos econômicos que se abstêm, quase automaticamente, de tocar no que quer que seja controverso. A Alemanha e a Rússia eram tabus com o rótulo “perigoso”, e eram perigosos enquanto toda a gente discutia a seu respeito e ainda não se vislumbrava a solução definitiva desse antagonismo em âmbito nacional. Os tabus desapareceram, não apesar do seu domínio sobre o espírito norte-americano, mas por causa dele.

No caso da Inglaterra, suas relações com os Estados Unidos não eram afetadas por tais controvérsias. O cinema norte-americano, ao trabalhar com assuntos britânicos tende a levar a atenção para este país, seus conflitos e suas divergências com os padrões americanos e sua fé na livre empresa e nas suas virtudes particulares. Por isso, a ausência ou a preferência de Hollywood pelos antepassados britânicos – cuja abordagem não influencia tanto na formação de imagens dos povos estrangeiros quanto os filmes que se relacionam diretamente com a realidade presente.

As formas de representação dos outros povos, além de variar de acordo com a situação política de cada país, refletindo posições do governo e da população em relação ao povo a ser retratado, são influenciadas por outro fator: a similitude nas tradições, influências culturais, políticas, religiosas. No caso norte-americano:

(...) os russos são um povo realmente *out-group*. Há uma acentuada falta de tradições comuns a ambos os países, e os seus nacionais nunca se misturaram, como aconteceu no caso dos ingleses. O abismo que separa os dois países é acentuado pelo antagonismo existente entre os seus regimes – um antagonismo tão carregado de dinamite que predetermina todas as noções populares que russos e norte-americanos têm uns dos outros. Desapoiadas pela experiência e inevitavelmente eivadas de preconceitos, essas noções são perfeitos clichês. O norte-americano médio inclui a figura do “russo louco” na sua coleção de estereótipos prediletos; sabe que os russos gostam muito de música, balé e vodca. E, naturalmente, um sem-número de editoriais concorreu para incutir-lhe no espírito concepções firmadas do bolchevismo como alguma coisa em que preponderam as fazendas coletivas, a

polícia secreta e os expurgos. E quase tudo isso, embora exato, são conhecimentos de outiva.

Propensa a tirar partido de chavões já existentes e pobre em atores russos, Hollywood geralmente dá vida àquele país em estúdios, através de atores nativos ou alemães, “que parecem ter um talento especial para retratar os russos”, e em cenários artificiais que prejudicam a apresentação *objetiva* daquele povo. Há, em relação aos russos, um predomínio do *fator subjetivo*, e as representações refletem as imagens que os norte-americanos fazem dos longínquos russos. “O fator objetivo é desprezível nesses retratos – que não são experimentados, mas construídos. Daí a distância a que ficam dos originais que procuram retratar”. Sempre de natureza política, os filmes sobre a Rússia acabam se tornando uma forma de externar posicionamentos sobre o regime soviético, e os personagens se resumem a abstrações, projeções, figuras que mudam de acordo com as exigências políticas. “Parecem marionetes, e não podemos deixar de ver os cordéis pelos quais são puxados”.

Já os ingleses, cuja presença e tratamento no cinema hollywoodiano também variam de acordo com o momento político, apresentam uma imagem mais sólida, estável. Os Estados Unidos e a Inglaterra, segundo Kracauer, possuem uma aliança fundada na comunidade de raça, de língua, de experiência histórica e de perspectiva política. Pertencem à mesma família, são *in-group*, ao passo que os outros povos são como os russos, *out-group*. Os personagens ingleses são representados por atores ingleses, geralmente com filmagens nas ruas e castelos da Inglaterra, e mostram maior intimidade e reconhecimento recíproco, o que torna esses filmes mais naturais, autênticos. “Em suma, os ingleses são tratados, substancialmente, como convém ao lugar preeminente que ocupam nas tradições norte-americanas”. No entanto, a presença de atores ingleses e cenários reais garante proximidade nas representações? E ainda: como se dá a relação entre *fator objetivo* e *fator subjetivo* nas representações dos ingleses? Em relação à primeira pergunta, devemos ter em mente que a construção das imagens depende de diferentes “expedientes cinematográficos”, que podem expressar na tela algo diferente do que é transmitido pelo ator, assim como o contexto em que se insere sua interpretação pode ser tão fora dos padrões ingleses que seu comportamento acaba sendo neutralizado nesses contextos. No que diz respeito aos fatores objetivos e subjetivos, Kracauer deixa claro que “nem todas as medidas tomadas por Hollywood no interesse da autenticidade bastam para eliminar as deformações”. Assim, um espírito totalmente hollywoodiano pode se expressar num filme que mostra as torres de um castelo Tudor e atores ingleses.

Um dos traços do caráter dos ingleses mais presentes em Hollywood, construído a partir de idéias pré-concebidas e generalizações, é o esnobismo, o qual o cinema norte-americano não se cansa de reconhecer, ridicularizar, repudiar, de acordo com os objetivos de cada filme. Segundo Kracauer, esse traço realmente existe na sociedade inglesa, assim como o espírito de classe, mas isso não significa que todos os ingleses sejam “essencialmente esnobes”, seu caráter é formado de forma complexa assim como os outros povos, mas Hollywood apresenta o esnobismo como seu principal traço. “Ao que tudo indica, as nações vêem os outros povos numa perspectiva determinada pela experiência que têm deles; e, naturalmente, o cinema de cada um apresenta os traços de caráter dos povos descritos que fazem parte integrante de sua experiência”.

Assim, percebe-se que as imagens dos povos *in-group* podem ser mais próximos da realidade que as dos povos *out-group*, mas de modo geral os retratos cinematográficos de estrangeiros raramente apresentam este traço: “procedem, o mais das vezes, de um anseio de auto-afirmação e não da sede de conhecimentos, de modo que a imagem resultante reflete menos a mentalidade do povo retratado que o estado de espírito daquele que o retratou.”

Ficções cinematográficas trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Entendemos, assim, que as representações formadas por Hollywood são produto da mentalidade e visão presentes no imaginário de uma nação imperialista. Partimos do pressuposto de que o imperialismo deve ser visto não só como uma questão política, mas também como produto e como agente da cultura, responsável pela construção de visões de mundo, auto-imagens, estereótipos e representações. Ainda, as imagens e representações existentes hoje nos meios de comunicação vêm sendo formadas e transformadas no decorrer da história. A formação de imagens do México nos Estados Unidos está, assim, vinculada a estas pré-formações, e passa por modificações ao longo do tempo, são produtos de dinâmicas políticas e sociais que se encontram em constante mutação – modificações que serão refletidas nos meios de comunicação, como o cinema.

### 3.2) Os *chicanos* de Hollywood: representações do México no cinema norte - americano.

*Imagino que as indústrias cinematográficas de outras democracias se comportem de modo muito semelhante ao de Hollywood. Os filmes de ficção constituem entretenimento de massa em toda a parte, e a dose de informação que encerram, seja qual for, é um produto mais ou menos secundário. Qualquer cinema nacional cede ao impacto de influências subjetivas ao retratar estrangeiros; ou seja, esses retratos são vigorosamente determinados pelos desejos e exigências políticas do público, que prevalecem no país. Existem, porém, vários graus de subjetividade: é natural que os povos intimamente ligados por experiências comuns formem imagens cinematográficas mais objetivas uns dos outros do que as daqueles com os quais os primeiros têm pouco ou nada em comum.*<sup>253</sup>

A citação acima, de Siegfried Kracauer, ajuda a reforçar que não buscamos, através da análise das imagens mexicanas no cinema norte-americano, partir para um “eurocentrismo às avessas” – expressão de Ella Shohat e Robert Stam –, criticando os Estados Unidos por representarem de forma “negativa” do México, nem damos prioridade a avaliações binárias – imagens positivas ou negativas. Kracauer nos mostra que as representações de um povo sobre o *outro* é sempre resultado dos fatores objetivos e subjetivos, e as imagens formadas resultam das relações entre esses fatores. Assim, não é somente o cinema norte-americano que pode apresentar estereótipos sobre os outros países – todos os povos vão representar o *outro* mesclando seus conhecimentos e as imagens pré-concebidas que têm. No caso do México, devido às suas diferenças históricas, étnicas, religiosas e culturais com os Estados Unidos, acreditamos que o grau de subjetividade presente nas imagens e representações seja significativo, o que leva o cinema norte-americano a reproduzir discursos pré-concebidos no imaginário americano.

O historiador norte-americano Lars Schoultz defende que a crença na inferioridade latino-americana seria o núcleo central da política dos Estados Unidos em relação à América Latina, desde seus primórdios.

A definição precisa da inferioridade latino-americana mudou muitas vezes no decorrer de duzentos anos, mas no último meio século ela tem sido resumida pelo termo abrangente *subdesenvolvimento*. Quando iniciarmos o século XXI, a corrupção será o indicador político do subdesenvolvimento, visto particularmente nos subornos que os funcionários públicos latino-americanos supostamente aceitam

---

<sup>253</sup> KRACAUER, Siegfried. “Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta”. Originalmente “National types as Hollywood presents them.” *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 13, N. 1 (Spring, 1949), P. 53-73. Published by Oxford University Press on behalf of the American Association for Public Opinion Research.

de traficantes de drogas. Há poucos anos atrás, os indicadores eram o autoritarismo e as violações dos direitos humanos; alguns anos antes, o indicador era radicalismo.<sup>254</sup>

Já o cientista político João Feres Júnior, em *A história do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos*, afirma que as oposições entre América do Norte e América Latina ficam claras desde as nomenclaturas utilizadas. Em levantamento sobre o significado do termo *latin american* nos dicionários norte-americanos, João Feres Jr. conclui que a definição caracteriza qualquer pessoa de origem ou descendência latina, assim os descendentes de latinos que nasceram nos Estados Unidos continuam a ser considerados latinos, apesar de sua nacionalidade americana. Também características como *orgulhoso, apaixonado, impetuoso, extravagante na aparência, indiferente e desrespeitoso* aparecem nas definições do termo. Nos textos usados para exemplificar as citações, estão presentes características como *malandragem, instabilidade, fraqueza, exibicionismo, além mulherego e corporal*. Todos os adjetivos mostrados, segundo o autor, refletem a forma como são vistos os latino-americanos, e a escolha de citações tão carregadas com conotações pejorativas é surpreendente, considerando o sentido estritamente geográfico com o qual a expressão parece ser usada na linguagem cotidiana. Esse descompasso é o que torna o verbete tão significativo, “afinal de contas, o que faz *Latin América* não são as curvas do Rio Grande, as montanhas da cordilheira dos Andes ou as rochas do deserto de Atacama, mas o povo que é percebido pelos americanos como *Latin*, e, portanto, como um *Outro* que habita a América.”<sup>255</sup>

A historiadora Mary Anne Junqueira, em *Ao sul do Rio Grande*, analisa as visões, imagens, representações sobre a América Latina construídas pela revista *Seleções do Reader’s Digest*. Em sua análise, traça paralelos entre o mito da conquista do oeste norte-americano e da América Latina. Ao voltar-se para a América Latina,

Seleções tratava de tudo aquilo que estava abaixo do Rio Grande, a fronteira natural entre os Estados Unidos e México, sem a percepção das diferenças culturais existentes na região. A distinção ressaltada era de um mundo civilizado – espiritual, cultural e moralmente avançado ao Norte e um mundo ao Sul, com territórios

---

<sup>254</sup> SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: Poder e Submissão: uma história da política norte americana em relação à América Latina*. São Paulo: EDUSC. p. 12-13.

<sup>255</sup> FERES Jr, João. *A história do conceito de “Latin América” nos Estados Unidos*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 20.

primitivos e natureza selvagem, habitado por gente, também primitiva, que vivia de forma instintiva e emocional.<sup>256</sup>

Defende que os Estados Unidos, desde sua Independência, estabeleceram distanciamento entre o mundo protestante que acabara de se tornar independente, e o mundo católico dos espanhóis ao Sul. Desde os primórdios, a América Latina era vista como fanática, ignorante, supersticiosa, onde havia princípios diferentes e impossibilidade de instalação de uma democracia ao modelo norte-americano. São construções crivadas de estereótipos e imagens negativas que freqüentemente são recuperadas, (re)construídas e reforçadas. É possível sugerir, portanto, que a relação entre Norte e Sul se estabeleceu mais como oposição do que como diálogo.<sup>257</sup>

Em relação ao México, a revista salientava a ignorância e a mestiçagem de seus habitantes. Devido à forma com que a América Latina era vista, como pouco civilizada, formada por territórios despovoados, com população primitiva, composta por pobres e mestiços, a região foi interpretada como ambiente propício à penetração do inimigo externo, tanto o alemão e japonês, durante a Segunda Guerra Mundial, quanto o comunista durante a Guerra Fria. Nesse mesmo contexto, foi publicado na revista *Seleções* um artigo ressaltando os Estados Unidos como centro do mundo ocidental. Com o título *O Grande Desafio da História à Nossa Cultura* (maio/1959, pg. 52-53), afirma:

A maior civilização anterior à nossa foi a grega. Também os gregos viveram num mundo perigoso. Eram um povo pouco numeroso e altamente civilizado, cercado por tribos bárbaras e continuamente ameaçados pela maior potência asiática, a Pérsia. Em Maratona e em Salamina, as imensas cortes dos persas foram derrotadas por pequenos contingentes gregos. Provou-se ali que o homem livre é superior a muitos homens submissamente obedientes a um tirano.<sup>258</sup>

O trecho mostraria, assim, que os Estados Unidos se vêem como herdeiros diretos da civilização grega, o que os posiciona como “uma ilha de prosperidade e liberdade em meio aos comunistas e aos bárbaros”. A Pérsia seria uma referência à União Soviética, e as “tribos bárbaras” aos países da América Latina. Percebemos, nestas abordagens, explicações em parte

---

<sup>256</sup> JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2000. p. 96.

<sup>257</sup> JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2000. p. 14.

<sup>258</sup> Artigo citado por JUNQUEIRA, Mary Anne. *Op cit.* p. 207-208.

similares às presentes no tópico acima, que buscam a visão do *outro* em heranças ancestrais. No entanto, procuramos desviar de uma dicotomia, que mostra os Estados Unidos confiantes em sua superioridade racial, cultural e política, olhando com repulsa aos seus vizinhos mestiços, ignorantes e supersticiosos. Acreditamos que há, além da circularidade de idéias, transformações nas relações entre os Estados Unidos e México, que refletem nas produções culturais. Veremos, abaixo, a evolução da representação mexicana no cinema norte-americano, como esta representação é influenciada por fatores políticos e idéias estabelecidas na sociedade. E também, que a despeito das análises generalizantes, o cinema norte-americano pode se desviar da sátira ao retratar problemas sociais dos mexicanos – estamos conscientes, contudo, de que esta visão ainda representa uma pequena fatia nas produções hollywoodianas.

Como o cinema norte-americano representa o México – este é o objeto de estudo do historiador Carlos Cortés no artigo *Como ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México*.<sup>259</sup> Também o historiador Emilio García Riera, através do estudo de aproximadamente 3.000 filmes estrangeiros sobre o México e os mexicanos, sendo a grande maioria proveniente de Hollywood, parte desta mesma perspectiva. Em *México visto por el cine extranjero*<sup>260</sup> busca entender como tem se estabelecido e transformado a visão do México no cinema norte-americano, desde seu surgimento até a década de 1970. Ambos mostram como as diferentes representações do mexicano variam de acordo com o momento histórico, relações e interesses políticos e econômicos. Partiremos agora desses dois estudos, situando o filme *Viva Zapata!* em meio a estas variações e questionando como são o México e os mexicanos de Kazan e Steinbeck. Ainda, consideramos de extrema importância mostrar filmes que divergem da visão mostrada por *Viva Zapata!* no mesmo momento histórico, sendo eles *The treasure of the Sierra Madre* (O tesouro de Sierra Madre, 1947), considerado um clássico do cinema norte-americano, dirigido por John Huston – e muito admirado por Elia Kazan – que mostra um México primitivo e se encaixa nos estereótipos produzidos por Hollywood. O filme *Salt of the earth* (1953), dá ênfase às personagens femininas fortes num momento em que as mulheres norte-americanas de Hollywood se mostravam submissas.

---

<sup>259</sup> CORTÉS, Carlos E. “Cómo ver al vecino: el libro de texto hollywoodense sobre México.” In: Coatsworth, John H.; Rico, Carlos. (coord.) *Imágenes de México em Estados Unidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

<sup>260</sup> RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero*. Ciudad de México: Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, 1988. Este é o segundo de três volumes, e aborda o período de 1941 a 1969.

Além disso, o diretor Herbert Biberman, um dos *Dez de Hollywood*, se recusou a utilizar atores norte-americanos para interpretar seus personagens.

Segundo Cortés, “muitos Méxicos” podem ser vistos em Hollywood, e atingem os mais diferentes planos. Em geral, é mostrado o México da fronteira, habitado por *greasers* – característica relacionada principalmente aos homens – e espanholas românticas e ardentes. Um México que oscila entre um bom vizinho e uma constante ameaça, com uma realidade histórica e cultural retratada a partir dos termos norte-americanos. Além disso, um México que é, na maioria das vezes, utilizado como metáfora, um pano de fundo para que os problemas norte-americanos sejam abordados, sua superioridade afirmada, suas moralidades reforçadas.

Uma imagem negativa do México vem sendo formada nos Estados Unidos desde 1846, quando da guerra entre os dois países, momento em que os mexicanos se tornaram sinônimo de inimigo cruel, que combina os piores aspectos da lenda negra espanhola e dos índios selvagens. À guerra se seguiu a popularização da “novela de dez centavos”, nas quais era mostrado o triunfo do cowboy anglo-saxão sobre o índio selvagem, oposição que seria reforçada no surgimento do cinema, cuja nascente indústria se alimentaria do tema da conquista do Oeste. Os títulos *The greaser's gauntlet* (1908), *Tony the greaser* (1911) e *The greaser's revenge* (1914) revelam a abordagem desses primeiros filmes. A partir da Revolução Mexicana, que despertou grande interesse por parte dos cineastas norte-americanos, a característica de revolucionário foi adicionada ao mexicano de Hollywood. Entre os filmes produzidos nesta época estão *Barbarous Mexico* (1913), *The mexican revolutionists* (1912) e *The mexican rebellion* (1914). Antes dos Estados Unidos entrarem para a Primeira Guerra Mundial, filmes como *A mexican spy in America* (1914) advertiam sobre a ameaça que vinha do sul. No mesmo período, outros filmes denunciam uma aliança mexicano-japonesa para subverter os Estados Unidos, como em *Patria* (1916). Assim, estava solidificado o rol de clichês de Hollywood sobre o México: no plano individual estava o *greaser* mexicano, um vilão bastante conveniente pra Hollywood; no plano nacional, estava o México revolucionário, terra de caos e ameaça – e esses clichês serão sempre “reciclados”.

Também está presente no cinema americano o arquétipo do *Latin lover* – que na época do cinema mudo, era atribuído aos italianos e espanhóis, dificilmente aos latino-americanos. O *Código Hays*, que determinou diversas normas para as produções hollywoodianas até 1966, condenava a mestiçagem, por isso os filmes norte-americanos não mostravam relações

amorosas entre anglo-saxões e mexicanos. Nesses filmes, o desejo sexual dos mexicanos se mostra uma constante ameaça às mulheres brancas, e cabe aos heróis resgatá-las – o que acontece em geral nos filmes da conquista do Oeste. As relações entre homens americanos e mulheres mexicanas poderiam ser mostradas, mas em geral essas mulheres eram quase brancas, de família tradicional e educação distinta – não era qualquer mexicana que estava à altura de um herói anglo-saxão. Já às mulheres mestiças estava reservada a prostituição, ou ao menos uma “virtude flexível”, e comportamento arreadio. *His mexican Bride* (1910), *Carmelita the faithful* (1911), e *Chiquita the dancer* (1912) são filmes que exploram essas temáticas.

Terminada a Primeira Guerra Mundial, com o impacto na economia norte-americana, a América Latina se tornou um mercado importante para o cinema de Hollywood, e assim começou a protestar contra o estereótipo que este cinema mostrava dos latinos. Em 1919 o governo mexicano enviou um protesto formal aos cineastas norte-americanos, acusando-os de destacar os piores aspectos do México em seus filmes, e ameaçando proibir a entrada do cinema americano no país. Em 1931 o Brasil também protestou contra *Rio's Road to hell* (1931), e Cuba proibiu todos os filmes da MGM depois de sua produção *Cuban love song* (1931). Depois dos protestos, alguns filmes ganharam um tom mais suave, cenas de bandidos seriam eliminadas e em algumas ocasiões os mexicanos eram mostrados com certo valor e sensibilidade. No entanto, sem a intenção de eliminar os vilões que tanto faziam sucesso, Hollywood inventava nações – obviamente latinas – como Costa Roja, em *The dove* (1928), assim nenhum governo poderia protestar.

Logo viria a Política de Boa Vizinhança, estabelecida a partir de 1932 com o governo de Franklin D. Roosevelt. A maldade e luxúria do México hollywoodiano davam lugar à música, dança e romance. *Zorro* e *Cisco Kid* se destacaram como heróis simpáticos, reflexo da boa vontade de Hollywood no momento. No filme *Juárez* (1939), biografia do presidente Benito Juárez, Cortés considera que houve um considerável esforço de Hollywood no que diz respeito à história mexicana, no entanto a glorificação dos Estados Unidos se mostra em detalhes como: o quadro de Abraham Lincoln e a referência à Doutrina Monroe num discurso feito pelo presidente Juárez.

Durante a Política de Boa Vizinhança, foi criada a “fabrica de ideologias”, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, dirigido por Nelson Rockefeller e empenhado na

“conquista dos corações e mentes” dos latino-americanos, em vez da submissão militar.<sup>261</sup> Seus programas eram aplicados segundo três grandes áreas: informação, saúde e alimentação. O cinema foi uma seção particularmente importante, dotado de grande capacidade de penetração cultural e ideológica. Se utilizando tanto de filmes de ficção, destinados à apresentação nas salas de cinema, quanto de documentários, apresentados em escolas, clubes e ao ar livre, a Divisão de Cinema tinha funções bastante claras:

Promover a produção americana de filmes, curtas e longas, e de cinejornais sobre os EUA e as *outras Américas*, distribuindo-os por todo o hemisfério ocidental, isto é, as Américas; produzir e estimular a produção, nos países latino-americanos, de cinejornais e curtas que poderiam ser exibidos nos EUA; combater por todos os meios o cinema produzido pelo Eixo; convencer as grandes empresas cinematográficas que não era uma boa política distribuir filmes que transmitiam uma má impressão ou imagem comprometedora dos Estados Unidos. Nada de *The grapes of wrath* (As vinhas da ira), de John Ford.<sup>262</sup>

Para esse fim, os estúdios de Hollywood foram indicados a não divulgar filmes que pudessem ridicularizar ou questionar qualquer instituição norte-americana, ou ferir as crenças latino-americanas. Nesse sentido, existia o esforço para que a representação da América Latina reconhecesse as especificidades e costumes de cada país, a fim de evitar problemas de interpretação e mesmo atritos diplomáticos. Entretanto quase todos os filmes ambientados no Brasil tinham moças dançando “samba-rumba” e muita gente falando uma língua parecida com “galego-italianizado”. “Para agradar ao público americano e mostrar a ele que os vizinhos do sul eram simpáticos, não era preciso mais do que isso.”<sup>263</sup> Seus filmes misturavam modas, tendências, mostrando seu desconhecimento – que transformava a América Latina numa unidade indistinta em suas manifestações culturais, representado todos com *sombreros* mexicanos – e seus preconceitos, pois raramente os estereótipos com que viam seus vizinhos do sul eram deixados de lado. “Tudo era pensado como os americanos

---

<sup>261</sup> Para mais informações sobre o papel do cinema durante a Política de Boa Vizinhança, ver: TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>262</sup> TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 65.

<sup>263</sup> Idem, *ibidem*. p. 120.

pensam e nos vêem. E sempre fazemos o ridículo. Cada mexicano, cada brasileiro, sempre fizemos o ridículo em seus filmes.”<sup>264</sup>

Terminada a Segunda Guerra Mundial a Política de Boa Vizinhança teve fim e os latino-americanos se tornaram menos frequentes nos filmes norte-americanos. Hollywood mostrava agora um México fronteiriço cheio de perigos e ameaças, devido aos problemas causados com a migração ilegal dos mexicanos para os Estados Unidos. Paralelamente aos filmes sobre a fronteira, ressurgiu o bandido mexicano brutal e obscuro, combinado com uma afirmação da superioridade norte-americana. Estes temas sobressaem em *The treasure of the Sierra Madre* (1947), talvez o melhor filme norte-americano filmado no México, segundo Carlos Cortés. Aqui, o protótipo do *new greaser* é personificado pelo personagem Gold Hat (Alfonso Bedoya), um sádico bandido mexicano que assassina o personagem de Humphrey Bogart a machadadas e esparrama no chão os sacos de ouro em pó que ele carregava – o bandido acreditava ser areia. Ao mesmo tempo, o personagem de Walter Huston, um velho garimpeiro norte-americano que vive em Tampico, no México, se transforma no herói de um povoado mexicano quando salva um menino que havia se afogado.

O roteiro foi baseado no romance homônimo de B. Traven<sup>265</sup>, que através da busca de ouro nas montanhas de Durango por aventureiros gringos (no filme, interpretados por Humphrey Bogart, Walter Huston e Tim Holt), queria mostrar a longa história de exploração colonial e capitalista no México. B. Traven foi um dos milhares de trabalhadores estrangeiros que seguiram rumo ao México para trabalhar nas grandes companhias de petróleo e mineração, que após a Guerra de Secessão perceberam o potencial intocado e se instalaram naquele país. O romance foi lançado na Europa na década de 1920, e publicado nos Estados Unidos em 1935. Antes de ser levado às telas com direção de John Huston, fora sugerido duas vezes à Warner, que o rejeitou – segundo a produtora era uma história bastante deprimente que não se encaixava nos interesses do Estúdio, além de não apresentar romance não ter o final feliz. Por fim, Huston convenceu Jack Warner de que faria do filme um sucesso, e logo após o início das primeiras negociações, Huston foi convocado para a Segunda Guerra Mundial. Em 1946 o trabalho foi retomado.

---

<sup>264</sup> Gabriel Figueroa em entrevista concedida a Leon Cakoff. In: *Gabriel Figueroa: o mestre do olhar*, livro integrante da 19ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, evento produzido pela ABMIC, Associação Brasileira Mostra Internacional de Cinema, em 1995. p. 52.

<sup>265</sup> B. Traven é um pseudônimo, alvo de constante especulação sobre sua verdadeira identidade – até hoje desconhecida. Durante a produção do filme, as negociações foram feitas com um assistente de B. Traven.

Em busca de locações no México, Huston decidiu-se por filmar em Jungapao, em San José de Purua, no Estado de Michoacán. A maioria das filmagens foi feita no México, mas algumas partes foram rodadas em estúdio – vale destacar que o cinema americano começou a utilizar locações no pós-guerra, e *The treasure of the Sierra Madre* foi um dos primeiros filmes rodados onde se passa a história.

O diretor John Huston, mais que criticar a exploração do México por estrangeiros, se interessava mostrar a futilidade da ambição. Todos os personagens mexicanos presentes no filme são secundários: o menino vendedor de bilhetes de loteria, um *bartender*, um taxista, os indígenas do povoado (que tiveram o menino salvo pelo personagem de Walter Huston), os bandidos e a política mexicana. Segundo Emilio García Riera, depois de tanta “boa vizinhança forçada” no cinema norte-americano, os bandidos liderados pelo “torto, feio, desalinhado, bigodudo, zombeteiro e pitoresco” Gold Hat, podem parecer uma novidade no tratamento dos mexicanos. O fato é que *The treasure of the Sierra Madre* significa um retorno ao cinema de Hollywood do bandido mexicano clássico, desaparecido em tempos de guerra. No entanto, na visão de Riera, contrária à de Cortés, este é um filme que não apresenta maniqueísmos, visto que o vilão é o personagem de Bogart, e os bandidos mexicanos se mostram um perigo “compreensível e justificado para aqueles que se metiam onde não eram chamados”. O filme foi bem recebido nos Estados Unidos e no México.

O bandido mexicano, com o tempo, se transformou em produto de consumo internacional, e na Itália o diretor Sergio Leone passou a produzir os chamados *spaghetti westerns*, como *A fistful of dollars* (1967), *For a few dollars more* (1967) e *The good, the bad and the ugly* (1969). Nesses filmes, encontramos o estereótipo físico do mexicano, de bigode, sombrero, sujos, depravados, segurando garrafas de tequila. Segundo Emilio García Riera, os *spaghetti westerns* apresentavam um caráter estritamente comercial, sendo assim livres de qualquer responsabilidade histórica, social ou política, não se preocupavam se ofenderiam aos mexicanos, pois não buscavam o mercado do México – “um caso limite do descaramento mercantilista”, define Riera. Nesse momento, estrutura da maior parte dos filmes de Hollywood sobre o México continuava a mesma, reafirmando o domínio anglo-saxão, manipulando a história mexicana, e utilizando o México como pano de fundo para tratar problemas morais e preocupações políticas norte-americanas.

Uma exceção do cinema norte-americano sobre o México, durante o período pós-guerra, é o filme *Viva Zapata!* (1952). Acreditamos que, ainda que equivocado do ponto de

vista histórico, Elia Kazan e John Steinbeck fazem uma das representações mais positivas da história do cinema norte-americano. Apresentam vilões, como o cruel e impiedoso Victoriano Huerta, e fracos, como o indeciso e sonhador Francisco Madero, mas mostram uma classe camponesa decente e valente, um Emiliano Zapata humano e dedicado. Emilio García Riera acredita que nenhum cineasta estrangeiro mostrou a Revolução Mexicana de forma tão séria e interessada como Elia Kazan. Com exceção de *The Fighter* (1952), dirigida por Herbert Kline, outros filmes de Hollywood sobre a Revolução Mexicana não buscaram o suporte de escritores de prestígio (Kline dirigiu uma adaptação do conto *The Mexican*, de Jack London). Em geral, os filmes sobre a Revolução apresentavam os estereótipos usuais e equívocos históricos, e mostravam a Revolução como um evento permanente – em *Rio Grande Patrol* (1950), um *western* B da RKO, se traficava armas para os “rebeldes mexicanos”, e em *City of bad men* (1953), um *western* da Fox, o herói norte-americano, um aventureiro, combatia “do lado equivocado” de uma “Revolução Mexicana de 1897”.

Ainda no período pós-guerra, há uma mudança na posição de Hollywood em relação às mulheres mexicanas, que passaram a ser fortes e inteligentes. *Salt of the earth* (1953) é um dos filmes que mostra mexicanas valentes e decididas, organizadas contra uma companhia de mineração do Novo México, depois que seus maridos grevistas foram presos por ordem judicial. Por outro lado, muitas dessas mulheres fortes mostradas por Hollywood eram prostitutas ou mulheres de “virtude questionável”. Além de mostrar as mulheres, *Salt of the earth* é um filme que mostra as injustiças cometidas contra os mexicanos. Emilio García Riera acredita que se a caça às bruxas não tivesse dominado Hollywood, a injustiça e exploração dos mexicanos seria um tema mais abordado pelos liberais da época. E foi justamente do choque entre os cineastas de esquerda e da repressão macartista que surgiu *Salt of the earth*, realizado de modo independente, à margem de Hollywood, com o apoio financeiro de um sindicato (a *International Union of Mine, Mill and Smelter Workers*), para contar a luta dos mineiros grevistas, em sua grande maioria de origem mexicana, de Silver City, Novo México. Os responsáveis pelo filme são Paul Jarrico, produtor; Herbert Biberman, diretor; Michel Wilson, roteirista. Os três foram perseguidos durante o macartismo, e Biberman, como vimos acima, foi um dos Dez de Hollywood – se recusou a prestar depoimentos perante a HUAC e foi preso.

Segundo Riera, parecido com os filmes de crítica social da Hollywood dos anos trinta, *Salt of the Earth* conta a história de uma pequena comunidade de mineiros, que vivem em péssimas instalações com suas famílias numerosas. Uma série de acidentes com os mineiros

leva à greve, reprimida pelos donos da companhia com brutalidade. As mulheres tomam frente, lutando pela igualdade dentro do sindicato. Os atores usados foram, em sua grande maioria, os próprios mineiros e seus familiares, e as gravações foram feitas nos cenários reais. A atriz mexicana Rosaura Revueltas, que já havia trabalhado com o diretor mexicano Emilio Fernández, foi escolhida para o papel de Esperanza. E, para o papel do presidente do sindicato de mineiros, foi escolhido Juan Chacon – que era o verdadeiro presidente sindical. Biberman evitou, na escolha do elenco, seguir a tradição hollywoodiana e usar falsos latinos para seus atores principais. E, essa mesma recusa em seguir os padrões de Hollywood, buscando retratar com fidelidade os mexicanos e sua luta, resultou no filme mais perceptivo já feito sobre mexicano-americanos.<sup>266</sup>

Começou a ser filmado em janeiro de 1953 e enfrentou uma publicidade histórica, acusações do congressista Donald Jackson de que inflamava deliberadamente ódios raciais, e representava uma arma da Rússia. Como resultado deste discurso, alguns atores foram presos, outros membros da equipe foram agredidos fisicamente, e um comitê de vigilantes os ordenou a deixar a produção num prazo de doze horas. A despeito das ameaças, continuaram as filmagens com o apoio da polícia estatal do Novo México. A atriz Rosaura Revueltas, que viajou do México para Silver City, teve problemas com o Departamento de Imigração, tanto na entrada nos Estados Unidos, como durante a filmagem – e assim como Gabriel Figueroa, quando da tentativa para se encontrar com Kazan e Steinbeck para discutir o roteiro de *Viva Zapata!*, foi interrogada sobre suas posições políticas e as ideologias presentes no filme. Os agentes do Departamento consideravam a atriz como uma “mulher perigosa”, de “índole subversiva”, que devia ser expulsa do país. Depois de perseguições e audiências, Rosaura Revueltas decide voltar para o México, já que com exceção de poucas cenas que a incluíam, o filme estava finalizado.<sup>267</sup>

Considerado subversivo e comunista, não surpreende que *Salt of the Earth* só tenha obtido o registro legal (*copyright*) em 1965. Confirmou sua classificação como filme de esquerda ao ser exibido no México no *Teatro Iris*, dedicado durante o ano de 1954 a exibir filmes soviéticos, e nos Estados Unidos através de projeções não-comerciais e em cineclubes e similares. Apesar dos rótulos adquiridos, o que chamou a atenção do crítico Bosley Crowther foi o particular interesse solidário pelos mexicano-americanos, os abusos sofridos

---

<sup>266</sup> WOLL, Allen L. *The latin image in american film*. Paperback, 1980. p. 99.

<sup>267</sup> RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero*. Ciudad de México: Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, 1988. p. 68.

por estes pelos donos das minas, que provinham condições de moradia e trabalho piores para estes do que para os *anglos*, além da participação e igualdade de expressão das mulheres durante a greve dos trabalhadores.<sup>268</sup>

Segundo Riera, apesar de sua simplicidade narrativa, *Salt of the Earth* está construída a partir de uma complexa intersecção entre três pontos de vista: o proletário (os mineiros), o das minorias segregadas (os mexicanos) e o feminista (as mulheres dos mineiros). Assim, o filme não é só uma análise das vicissitudes da exploração capitalista sobre uma minoria étnica, mas de todas as formas de exploração da sociedade norte-americana de sua época, além de ser um dos mais importantes filmes que abordam as mulheres mexicanas no cinema norte-americano.

Em geral, o cinema de Hollywood não foi de todo insensível em relação aos problemas e injustiças sofridas pelos mexicanos nos Estados Unidos. Filmes como *The Lawless* (1949), dirigida por Joseph Losey, *Right Cross* (1950), *My man and I* (1952), *The ring* (1952), *Trial* (1955) e *Giant* (1950), se dedicaram a mostrar o tratamento injusto dispensado aos mexicanos. No entanto, “mais visto como uma paisagem do que como uma sociedade”, segundo Riera, o cinema norte-americano continuava a mostrar uma América Latina cruel, corrupta e decadente, governada por ditadores fascistas e repressores, imagem presente do pós-guerra até a década de 1980. A imigração ilegal retorna ao cinema, e é tratada com o mesmo enfoque presente antes da guerra, mostrando trabalhadores mexicanos passivos, que ameaçam a economia norte-americana ao roubar seus empregos. As gangues urbanas – *Bad boys* (1983), *West side story* (1961) –, o tráfico de drogas – *Code of silence* (1985), *Scarface* (1983) –, também fazem parte das temáticas hollywoodianas mais recentes sobre a América Latina.

Em *Images of the Mexican American in fiction and film*, Arthur Pettit encontra a origem das imagens de latino-americanos formadas por Hollywood nas “ficções de conquista”, de autores como Ned Buntline e Zane Grey. Segundo ele, esse tipo de ficção define o mexicano com qualidades diretamente opostas às do protótipo anglo-saxão, e transfere para os mexicanos e latinos os preconceitos anteriormente dirigidos aos negros e índios. Desprezam e miscigenação e mostram um declínio mexicano causado pela mistura de

---

<sup>268</sup> Crítica publicada em *The New York Times* no dia 15 de março de 1954. apud: RIERA, Emilio García. *Op cit.*

raças. Assim, Hollywood herdou os estereótipos do bandido, chicano, prostituta mestiça, de modo a associar diretamente a falta de caráter à pele escura.<sup>269</sup>

Assim, após apresentar um panorama sobre as formas de representação do México no cinema norte-americano, retomamos a questão inicial deste tópico e um dos objetivos desta pesquisa: como Hollywood se apropriou da imagem do México e dos mexicanos? Partindo das abordagens sobre a visão do estrangeiro no cinema norte-americano de Kracauer e as análises sobre o imperialismo cultural, em estudos como *Crítica da imagem eurocêntrica* e *Império*, além das análises de Carlos Cortés e Emilio García Riera, podemos fazer algumas considerações. Percebemos que não existem somente abordagens estereotipadas e satíricas sobre o México, mas que o cinema norte-americano está muito longe de mostrar um mexicano sem suas caracterizações típicas, tanto físicas quanto morais e psicológicas. O México é ainda usado como pano de fundo ou como um “figurante” nos grandes filmes, e suas imagens reforçam um distanciamento com os norte-americanos.

A respeito das representações do *outro* em *Viva Zapata!*, seguem algumas críticas: Riera acredita que Zapata se mostra primitivo, um índio mexicano como tantos outros retratados pelos norte-americanos. Arthur G. Pettit, por sua vez, admira o trabalho de Kazan e Steinbeck por sua crítica social, e vê em *Viva Zapata!* um filme que mostra sério interesse na Revolução Mexicana por parte dos produtores, como há muito tempo não se via no cinema americano.<sup>270</sup> Carlos Cortés acredita que esta seria uma das descrições mais positivas do México já mostradas pelo cinema norte-americano por apresentar camponeses descentes e valentes, além de um Emiliano Zapata heróico, humano e dedicado.<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> PETTIT, Arthur G. *Images of the Mexican American in fiction and film*. College Station, Texas: A & M University Press, 1980. *apud* SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 288.

<sup>270</sup> A crítica de Pettit é citada por RIERA, Emilio Garcia. *México visto por el cine extranjero (1941-1969)*. Ediciones Era: Guadalajara, 1988, p.122.

<sup>271</sup> CORTÉS, Carlos E. El libro de texto hollywoodense sobre México. Coatsworth, John H.; Rico, Carlos (orgs.). *Imágenes de México en Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

*CONCLUSÃO*

O filme *Viva Zapata!* é um produto do seu tempo, da complexidade de Kazan e Steinbeck, da atuação de Quinn e Brando, de suas relações e ambigüidades, resultado das relações entre a cultura e política de uma época conturbada. Complexo realizado num momento conturbado, foi atacado pela Direita e pela Esquerda, pelos mexicanos e pelos americanos. Presente nos projetos de Kazan e Steinbeck décadas antes de ser realizado, já que ambos tinham o interesse em entender mais sobre a história mexicana e, particularmente, sobre um personagem: Emiliano Zapata. O filme, no entanto, teve sua produção finalizada pouco antes do testemunho do diretor perante à HUAC. Como resultado, é visto como um posicionamento político. A conjuntura política da época, tanto nos Estados Unidos como no México, mudou o foco do filme, que se volta para as implicações políticas das ações do líder revolucionário.

Além da significativa recusa de Gabriel Figueroa em participar da produção, segundo Allen Woll, em *The latin image in american film*, o roteiro foi criticado no México devido às imprecisões históricas. Eles condenavam ainda referências ao sangue espanhol de Zapata, o estilo colonial de seu namoro e casamento, sua vaidade no que diz respeito ao vestuário e uniforme, e a inicial indecisão em relação à luta armada. O que mais teria causado agitação entre os mexicanos, no entanto, foi a renúncia de Zapata ao poder quando a Revolução finalmente havia triunfado. Ironicamente, enquanto a Esquerda criticava o Zapata de Kazan e Steinbeck, a Direita também se recusou a aceitá-lo, alegando que Zapata era um rebelde, e provavelmente havia sido um comunista. Kazan negou as acusações, já que ainda não havia Partido Comunista no México, e explicou que Fernando Aguirre, o homem que primeiro ajudou e depois traiu Zapata, foi criado para demonstrar uma “mentalidade comunista” – Fernando personificaria o homem que se utiliza dos problemas da população para atingir o poder e utilizá-lo para fins próprios, traindo qualquer amigo ou causa para que assim permaneça.

Quando foi lançado, a crítica Catherine de la Roche, na revista de cinema *Sight and Sound*, afirmou existirem anacronismos ideológicos no filme de Kazan, o que levou à representação de Zapata da forma como vemos no filme, e à presença de clichês sobre democracia e ditadura.<sup>272</sup> Além das supostas questões políticas presentes no filme, a análise torna-se mais complexa devido a alguns diálogos explicitamente pró-americanos. No entanto, a despeito da nebulosa estrutura política do filme, consideramos que *Viva Zapata!* se tornou

---

<sup>272</sup> ROCHE, Catherine de La. “Viva Zapata!” *Sight and Sound*. v.21, n.14, april-june, 1952. Publicação da *British Film Institute*.

um marco na representação do mexicanos no cinema americano. Ao invés de seguir a linha dominante, e representar os revolucionários e camponeses mexicanos em uma visão modernizada dos tradicionais bandidos latinos, o filme os retratou de forma sensível e simpática. São humanos e inteligentes, buscam o caminho da revolução somente depois de terem suas terras confiscadas e não dispõem de outros recursos para reivindicá-las de volta.

O cineasta Howard Hawks, realizador de *Viva Villa!*, filme de 1934, afirma que Zapata foi o maior assassino que o México já viu, um criminoso. Se o filme tivesse mostrado sua história verdadeira poderia ser interessante, no entanto seus realizadores não se atreveram e o converteram em um tipo de santo, preocupado em ajudar aos camponeses pobres. Não era assim, diz ele, que utilizou muitas das aventuras de Zapata em seu filme sobre Villa.<sup>273</sup> Outro diretor de Hollywood, Samuel Fuller, também afirma que o personagem retratado no filme não existiu, Zapata era na verdade um comunista, e quando a Fox se deu conta teve que reescrever a história, e misturou a figura de Zapata com a de Pancho Villa, assim *Viva Zapata!* não é mais que uma cópia de *Viva Villa!*.<sup>274</sup> Ciente destas críticas, Kazan rebate: “Meu Deus! Claro! Fuller é uma espécie de autoridade em matéria de idealismo, e Hawks é um entendido em matéria de bandidos!”<sup>275</sup> Brian Garfield, autor do livro *Western Films*, afirma que Zapata era um índio analfabeto, e o filme de Kazan dá um tratamento idealizador a um homem que era de fato sanguinário e brutal, e mais desejoso de poder do que de libertar os camponeses.<sup>276</sup>

Segundo as considerações de Emilio Garcia Riera, as críticas de Howard Hawks, Samuel Fuller e Brian Garfield mostram a total ignorância norte-americana sobre Emiliano Zapata. No entanto, considera *Viva Zapata!* fraco e falso, já que Kazan inventou um Zapata satisfatório aos liberais norte-americanos da época e às necessidades do glamour Hollywoodiano. Por isso o filme não teria despertado maior interesse no México, e acabou visto como mais um western para o público europeu.

Consideramos que *Viva Zapata!* está intimamente ligada à obra de Steinbeck – suas oposições a idéias e atitudes totalitárias, tanto da esquerda quanto da direita, e seu interesse

---

<sup>273</sup> Afirmações feitas em entrevista à revista *Cahiers du Cinema* n. 56 de fevereiro de 1956. In: RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero (1941-1969)*. Ediciones Era: Guadalajara, 1988.

<sup>274</sup> Depoimento publicado na revista *Présence du Cinema* n. 20, de 1964. In: RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero (1941-1969)*. Ediciones Era: Guadalajara, 1988.

<sup>275</sup> CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998. p.150.

<sup>276</sup> O livro *Western Films* foi publicado em 1982 pela editora Rawson Associates de Nova York. Essas informações também constam no livro de Emilio Garcia Riera.

pelos mexicanos – principalmente mexicanos do campo –, sua vida, hábitos, crenças. De Kazan estão presentes características de sua abordagem realista, e as preocupações sociais que definem sua obra nos anos de 1940 e 1950. Considerando que a obra representa posicionamentos, valores e idéias dos artistas, não excluimos a presença de mensagens pró-democracia e justiça americanas – elas estão presentes, Zapata e os camponeses lutam para alcançar a igualdade e justiça. Oposto a estes ideais, está Fernando Aguirre, que se busca somente o poder. Esse personagem, como observamos durante a pesquisa, é o centro das discussões e divergências interpretativas de *Viva Zapata!*. Se visto como uma mensagem anticomunista, Aguirre é a personificação do egoísmo e maldade advindos dos soviéticos, diretamente o oposto de Zapata, que representa os ideais democráticos e justos de um norte-americano. Elia Kazan, em seu depoimento perante à HUAC, defendeu a existência desta mensagem.

No entanto, através desta pesquisa, que tem *Viva Zapata!* como eixo central de análise, percebemos que este filme pode ser visto através de diversos olhares, e nos traz diversas possibilidades de interpretação. Estão por trás de *Viva Zapata!* anos de pesquisa realizadas por John Steinbeck no México, visitas a pequenos vilarejos que abrigavam sobreviventes da Revolução, pessoas que lutaram com Zapata, que falavam sobre seu movimento, seus ideais. Visitas às bibliotecas do México, em busca de material biográfico sobre o revolucionário. A preocupação em fugir do discurso oficial – no qual ele e seu movimento são vistos como bandidos.

Steinbeck, durante toda sua carreira, se interessou pelos mexicanos. Este interesse – além de sua sensibilidade diante do social, das injustiças cometidas contra os pobres – é refletido em nossa fonte. Ainda identifica os camponeses mexicanos como homens pertencentes a um grupo – as cenas em que eles surgem das montanhas, em meio à vegetação, podem ilustrar sua unidade. Sua teoria da falange também se insere em *Viva Zapata!* – o comportamento do homem grupal, o papel do indivíduo em meio ao todo. Zapata encontra sua força e motivação para lutar nos camponeses, no apoio e dedicação deles. Os ensina a se manterem unidos, para combater as injustiças por si, sem a necessidade de um líder, e quando ele é morto, os camponeses já aprenderam a fazê-lo – torna-se a “raça superior”, como define o oficial federal, durante um dos diálogos, que cuida de sua terra a despeito da opressão. Histórias de pessoas comuns, de paisanos, migrantes de Oklahoma, soldados; vistas e narradas com sua usual compreensão e compaixão: *Viva Zapata!* é uma dessas histórias de Steinbeck, histórias humanas com personagens humanos.

A abordagem realista, que marca a carreira de Kazan na fase em que *Viva Zapata!* está inserido, assim como a preocupação do diretor com problemáticas sociais, mostrando personagens humanos, ambíguos – estas são marcas de Elia Kazan que encontramos em *Viva Zapata!*. Além disso, Kazan também se interessa pelas relações entre grupo e indivíduo, coloca Zapata ao mesmo tempo como um líder e como parte dos camponeses, que lutam pela injustiça. Bastante controverso em relação ao seu ato de delatar ex-companheiros, percebemos que ora mostra paralelos entre sua história e sua obra, ora os nega, afirmando que há outras preocupações além de mostrar a si mesmo nos filmes. Em *Viva Zapata!*, é inevitável perceber as oposições entre o jornalista Fernando Aguirre e o revolucionário mexicano Emiliano Zapata – mostram diferentes ideais, interesses, formas de agir, de se posicionar, até de se vestir. Aguirre não se encaixa entre os camponeses, que em sua simplicidade lutam pelas terras. Se interpretarmos Aguirre a partir da recorrente dualidade bem/mal, ele será uma personificação do comunismo claramente oposto – e pior – ao idealismo democrático de Zapata. Porém, devemos enxergar as complexidades existentes no filme – sem esquecer que o roteiro foi escrito por John Steinbeck, e já mostra um Fernando Aguirre sedento de poder. Certamente Kazan tem a liberdade e condições para reforçar a oposição entre os personagens, através de elementos fílmicos, durante as filmagens. No entanto, Zapata não é idealizado, é um ser humano cheio de dúvidas, que tem no uso da violência a arma para lutar contra a injustiça, que comete erros. Aguirre busca o poder, assim como os outros Generais a quem acaba aliado. Talvez a crítica do filme, tanto de Kazan como de Steinbeck, se direcione à Revolução, à forma que ela corrompe, ao ódio que traz, às perdas – por vezes sem ganhos.

Marlon Brando empresta a Zapata suas características como ator, seus conhecimentos do método Stanislavsky – além do modo de falar, que é característico de Brando, definido por Zanuck como um *grunhido*. A vivência de Anthony Quinn na Revolução Mexicana, durante sua infância, também colaboram para o filme – além de suas invenções sobre os hábitos dos revolucionários. Assim, seria demasiado reducionista considerar *Viva Zapata!* o portador de uma mensagem anti-comunista, proferida por seu diretor Elia Kazan, quando na verdade todos os envolvidos podem ser vistos neste filme. Por outro lado, seria imprudente ignorar a delação de Elia Kazan, e o personagem fictício Fernando Aguirre. Ele é alguém que vem de fora, que destoa da luta dos camponeses desde as vestimentas até os ideais, ele finge alianças, trai e muda de lados, não está preocupado com os homens do campo, suas terras – utiliza-se de sua luta para alcançar o poder. Representa algo oposto à Zapata, algo que não faz parte da justiça que o líder camponês busca – o camponês não mostra nenhum invólucro político,

prefere o título de General ao de Presidente, e sem hesitar, abandona o cargo que lhe foi conferido por Villa.

*REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

## **FONTES**

### Filme

KAZAN, Elia; ZANUCK, Darryl. *Viva Zapata!* [Filme-dvd]. Produção de Darryl Zanuck, direção de Elia Kazan. EUA, 20th Century Fox, 1952. Dvd/Ntsc, 113 min., preto e branco, son.

### Roteiro

MORSBERGER, R.E. (org.) *John Steinbeck: Zapata*. New York: Penguin Books, 1993

### Críticas da época de lançamento

LIGHTMAN, Herb A. The filming of “Viva Zapata!” *American Cinematographer*, V 33, n.4, p.154-155, Apr., 1952.

ROCHE, Catherine de la. *Viva Zapata! Sight and Sound*. v.21, n.4, p.170, Apr /Jun, 1952.

### Livros de John Steinbeck

STEINBECK, John. *Um diário Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *Working days: the journals of The grapes of wrath*. New York: Penguin Books, 1990.

STEINBECK, Elaine; WALLSTEN, Robert. *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975.

### Livros de Elia Kazan

KAZAN, Elia. *Mi vida*. Madrid: Temas de Hoy, 1990.

### Outras referências

SHULBERG, Budd. “From docks to film.” *The New York Times*. July 11, 1954.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS GERAIS:**

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

ARNAL, Ariel. Construyendo símbolos – fotografía política em México: 1865-1911. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe – EIAL*, Tel Aviv, v.9, n.1, ene-jun., 1988.

AYERBE, Luis Fernando. *Estados Unidos e América Latina: A construção da hegemonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Formação do império americano: da guerra contra a Espanha à guerra do Iraque*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BANDEIRA, Roberto. *O cinema americano e a nova geração de cineastas*. Rio de Janeiro: Editorial Andes, 1959.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. “História, historiadores e imagem: algumas notas introdutórias”. In Sebrían, Raphael Nunes Nicoletti et al (orgs.). *Leituras do Passado*. Campinas: Pontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

\_\_\_\_\_. *20 de novembro de 1910: a Revolução Mexicana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. “Escritura em chamas – fotografia de fogo: Juan Rulfo, escritor e fotógrafo” in *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da Anphlac*. Campinas, Anphlac, 2006.

BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert. *Canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994.

CACOFF, Leon. *Gabriel Figueroa: o mestre do olhar*. São Paulo: Edição da 19ª Mostra Internacional de Cinema, 1995.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997

CARMIN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Edusp, 2000.

CARNES, Mark C. (org.) *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

- CASTRO, Francisco Peredo. *Cine y propaganda para latinoamérica: México y Estados Unidos em la encrucijada de los años cuarenta*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- COATSWORTH, John H.; RICO, Carlos (orgs.). *Imágenes de México en Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1989.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do rio vermelho. Ensaio sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1990.
- CRUNDEN, Robert M. *Uma breve história da cultura americana*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1990.
- FERES Jr., João. *A história do conceito de "Latin América" nos Estados Unidos*. Bauru: Edusc, 2005.
- FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- FERREIRA, Jairo; VIZER, Eduardo (orgs.). *Mídia e movimentos sociais: linguagens e coletivos em ação*. São Paulo: Paulus, 2007.
- FEENEY, F.X. *Brando*. Ed. Taschen, 2006.
- FIGUEROA, Gabriel. *Memorias*. Ciudad de México: UNAM/Equilibrista, 2005
- FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GEADA, Eduardo. *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.
- GUSSOW, Mel. *Darryl F. Zanuck: o último chefe*. Rio de Janeiro: Artenova, 1981.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HELLMAN, Lillian. *A caça às bruxas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- HETHMON, Robert H. *El método del Actor's Studio: conversaciones com Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos, 1986.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Estados Unidos: A consolidação da nação*. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. Seleções do Reader's Digest: O olhar norte-americano sobre a América Latina. *História Revista*, Goiás, V 1, n.2, p.95-105, 1996.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: Estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

MARAÑÓN, Alicia Salvador. *Cine, Literatura e História. Novela y cine: recursos para la aproximación a la historia contemporánea*. Madrid: Ediciones De La Torre, 1997.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MATTOS, A. C. Gomes de. *A outra face de Hollywood: Filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: A penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Estados Unidos e América Latina*. São Paulo: Contexto, 1991.

\_\_\_\_\_. *Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

NAVASKY, Victor. *Naming Names*. New York: The Viking Press, 1980.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PAZ, Octavio. *O labirinto da Solidão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: Episódios da histeria anticomunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *Guerra das imagens: Cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Dissertação de mestrado (Depto. De História – FFLCH – USP), Orient. Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato, 2003.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

QUINN, Anthony. *Tango solo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero (1941-1969)*. Ediciones Era: Guadalajara, 1988.
- RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003,
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: poder e submissão. Uma história da política norte-americana em relação à América Latina*. Bauru: EDUSC, 2000.
- SCHVARZMAN, Sheila. *O modo americano de viver*. São Paulo: Atual, 2004.
- SHILLING, Voltaire. *América: A história e as contradições do império*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- SHOHAT, Ella; STAN, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da II Guerra*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1986.
- VEILLON, Olivier-René. *Dicionário de cinema americano: Os anos cinquentas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- VERÍSSIMO, Érico. *México*. São Paulo: Globo, 1996.
- WOLL, Allen L. *The latin image in american film*. Cidade: Paperback, 1980.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- WOMACK Jr, John. *Zapata e a Revolução Mexicana*. Lisboa: Edições 70, 1980.

### **REFERÊNCIAS SOBRE CINEMA/IMAGEM**

- BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofsky e Franca-Schth*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GRILO, João Mário. *As lições do cinema: manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: Um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, V 5, n.10, p.237-250, 1992.

KRACAUER, Siegfried. “Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta”. Tradução da publicação: “National types as Hollywood presents them.” *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 13, N. 1 (Spring, 1949), P. 53-73.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. “Cinema: Revelação e engano.” In Novaes, Aduato (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006, pp. 367-383.

\_\_\_\_\_. (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

## ***SOBRE ELIA KAZAN***

### *Biografias*

SCHICKEL, Richard. *Elia Kazan: a biography*. Cidade: Paperback, 2005.

### *Entrevistas*

CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998.

CUEVAS, Efrén. *Elia Kazan*. Madrid: Cátedra, 2000.

KAZAN, Elia. *Mis películas: conversaciones com Jeff Young*. Barcelona: Paidós, 2000.

Periódicos: jornais

AUGUSTO, Sérgio. *Kazan humaniza Zapata em versão trotskista*. Folha de São Paulo, 13 de agosto de 1990, Caderno Ilustrada, página E-4.

DAHL, Gustavo. “Atualidade de Elia Kazan.” *O Estado de São Paulo*, S.P., Suplemento literário, p.5, sem data.

\_\_\_\_\_. “Autenticidade de Elia Kazan.” *O Estado de São Paulo*, S.P., Suplemento literário, p.5, 03-01-1959.

\_\_\_\_\_. “Ambigüidade de Elia Kazan.” *O Estado de São Paulo*, S.P., Suplemento literário, p.7, 27-12-1958.

Periódicos: revistas

FONSECA, Carlos. “Elia Kazan.” *Revista Filme Cultura*, ano VI, n.23, p.37-52, Jan./Fev. 1973.

HOUSTON, Penelope. “On the waterfront.” *Sight and Sound*. v.24, n.2, oct-dec, 1954.

REISZ, Karel. “A streetcar named Desire.” *Sight and Sound* (British Film Institute). V. 21, n.4, april-june 1952.

SCHVARZMAN, Sheila. “O elogio da delação: o caso de Elia Kazan.” *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.16, p.137-158, Mar./Abr., 1999.

SILVA, Humberto Pereira. “Dossiê Elia Kazan.” *Revista de cinema*. Editora Krahô, V 2, n.20, p.24-29, Dez., 2001.

WEINRAUB, Bernard. “A McCarthy Era Memory That Can Still Chill.” *The New York Times*. January 16, 1997, Arts Section.

Estudos acadêmicos

SCHVARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. Mestrado em História. 1994. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

**SOBRE JOHN STEINBECK:**

Biografias

PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

### Crítica literária

FRENCH, Warren. *John Steinbeck*. Rio de Janeiro: Lidador, 1961.

NOBLE, Donald R. (org) *The Steinbeck Question: new essays in criticism*. New York, Whitston Publishing Company, 1993.

### **FILMES:**

BIBERMAN, Herbert; JARRICO, Paul. *The salt of the earth*. [Filme-vídeo]. Direção de Herbert Biberman, produção de Paul Jarrico. Estados Unidos, 1953.

FERNÁNDEZ; Emilio; DANCIGERS, Oscar. *La Perla*. [Filme-vídeo]. Direção de Emilio Fernández, produção de Oscar Dancigers. México, 1945. DVD/87 min. branco e preto. son.

FORD, John; ZANUCK, Darryl. *The grapes of wrath*. [Filme-vídeo]. Direção de Elia Kazan, produção de Darryl Zanuck. Estados Unidos, 1940. DVD/129 min. branco e preto. son.

HUSTON, John; BLANKE, Henry. *The treasure of the Sierra Madre*. [Filme-vídeo]. Direção de John Huston, produção de Henry Blanke. Estados Unidos, 1947. DVD/126 min. branco e preto. son.

KAZAN, Elia; ZANUCK, Darryl. *Gentleman's agreement*. [Filme-vídeo]. Direção de Elia Kazan, produção de Darryl Zanuck. Estados Unidos, 1947. DVD/118 min. branco e preto. son.

KAZAN, Elia; SIEGEL, Sol. *Panic in the streets*. [Filme-vídeo]. Direção de Elia Kazan, produção de Sol Siegel. Estados Unidos, 1950. DVD/96 min. branco e preto. son.

KAZAN, Elia; FELDMAN, Charles. *A streetcar named Desire*. [Filme-vídeo]. Direção de Elia Kazan, produção de Charles Feldman. Estados Unidos, 1951. DVD/120 min. branco e preto. son.

KAZAN, Elia; SPIEGEL, Sam. *On the waterfront*. [Filme-vídeo]. Direção de Elia Kazan, produção de Sam Spiegel. Estados Unidos, 1954. DVD/108 min. branco e preto. son.

KAZAN, Elia. *East of Eden*. [Filme-vídeo]. Direção e produção de Elia Kazan. Estados Unidos, 1955. DVD/115 min. color. son.

SCHICKEL, Richard; SCHLOSSBERG, Julian. *Elia Kazan: A Director's Journey*. [Filme-vídeo]. Produção de Julian Schlossbert. direção de Richard Schickel. American Movie Classics. 1995. DVD/60 min. color. son.

TABONE, Taboada. *Los ultimos Zapatistas: heroes olvidados*. [Filme-vídeo]. Direção de Taboada Tabone. Realizado com o apoio da Universidad Autónoma del Estado de Morelos;

Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Morelos e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey – Campus de Cuernavaca. México, 2003. DVD/70 min. color. son.