

RESSALVA

Atendendo solicitação do(a) autor(a), o texto completo desta dissertação será disponibilizado somente a partir de 13/03/2021.

ANDRÉA HELENA PUYDINGER DE FAZIO

**O MÉXICO ENTRE TELAS E GRAVURAS: identidade nacional e arquivo visual no
filme *Rio Escondido* (1947)**

ASSIS
2019

ANDRÉA HELENA PUYDINGER DE FAZIO

**O MÉXICO ENTRE TELAS E GRAVURAS: identidade nacional e arquivo visual no
filme *Rio Escondido* (1947)**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título
de Doutora em História (Área de Conhecimento: História e
Sociedade)

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

ASSIS
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Aki e Saito Inafuko - CRB 8/9116

De Fazio, Andréa Helena Puydinger
D278m O México entre telas e gravuras: identidade nacional e
arquivo visual no filme Rio Escondido (1947) / Andréa Helena
Puydinger De Fazio. Assis, 2019.
218 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

1. México - Pintura e cinema. 2. Fernández, Emílio.
3. Figueroa, Gabriel. I. Título.

CDD 791.43



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: O MÉXICO ENTRE TELAS E GRAVURAS: Identidade nacional e arquivo visual no filme *Rio Escondido* (1947)

AUTORA: ANDREA HELENA PUYDINGER DE FAZIO

ORIENTADOR: CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em HISTÓRIA, área: História e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA
Departamento de História / UNESP/Assis

Prof. Dr. JOSÉ LUIS BENDICHO BEIRED
Departamento de História / UNESP/Assis

Prof. Dr. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
UAM/Azcapotzalco / México

Profª Drª MARIANA MARTINS VILÇA
UNIFESP / São Paulo

Profa. Dra. ADRIANE APARECIDA VIDAL COSTA
Departamento de História / UFMG/Belo Horizonte

Assis, 13 de março de 2019

A Elvis, parceiro incondicional nos percursos e percalços da vida.
Parafraseando Mário Quintana, “Eles passarão, nós passarinho”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Carlos Alberto Sampaio Barbosa, pela atenção, confiança, paciência e compreensão a mim destinadas, não somente nesta pesquisa, mas durante toda a minha formação acadêmica. Me sinto privilegiada e muito grata pelo aprendizado acadêmico e humano que esta orientação me proporcionou.

Agradeço ao professor Álvaro Vázquez Mantecón (UAM Azcapotzalco/México), pelas contribuições no Exame Geral de Qualificação e pela atenção dedicada às minhas pesquisas desde o mestrado. Suas ponderações são sempre de extrema importância para a continuidade dos trabalhos.

Agradeço ao professor José Luis Bendicho Beired, pelas contribuições no Exame de Qualificação e por todo o suporte oferecido enquanto coordenador do Programa de Pós-Graduação.

Agradeço à banca examinadora, composta pelos professores José Luis Bendicho Beired (UNESP-Assis), Álvaro Vázquez Mantecón (UAM Azcapotzalco/México), Adriane Aparecida Vidal Costa (UFMG) e Mariana Martins Villaça (UNIFESP), pelas valiosas considerações e contribuições sobre as temáticas e discussões presentes nesta pesquisa.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG, e à Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES, pelo financiamento concedido mediante o Programa de Capacitação de Recursos Humanos.

Agradeço aos funcionários da Cineteca Nacional do México, pela atenção, dedicação e por todo o auxílio durante as pesquisas realizadas em suas instalações.

Agradeço aos funcionários da Seção de Pós-graduação da UNESP, campus Assis, e aos funcionários da Biblioteca do mesmo campus, pela solicitude e prontidão com as quais sempre me atenderam.

Agradeço à minha família, meus pais José Carlos e Neusa (*in memorian*), meus irmãos, Juliana, Márcia e Eduardo, pelo apoio, pelos ensinamentos de vida e por compreenderem minhas ausências.

Agradeço ao meu companheiro Elvis, pelas experiências vividas e compartilhadas nos últimos anos.

Agradeço a Helena Papa, pelos esforços que possibilitaram minha total dedicação à finalização desta pesquisa.

Agradeço aos meus amigos e colegas, por fazerem parte da minha vida e por me inspirarem das mais diferentes maneiras.

Agradeço a Vito e Bentinho, os companheiros mais fiéis durante a escrita, que fizeram do amontoado de livros um ótimo lugar para seus longos cochilos.

Se naquele instante - refletiu Eugênio - caísse na terra um habitante de Marte, havia de ficar embasbacado ao verificar que, num dia tão maravilhosamente belo e macio, de Sol tão dourado, os homens, na sua maioria, estavam metidos em escritórios, oficinas, fábricas... E se perguntasse a qualquer um deles: "Homem, porque trabalhas com tanta fúria durante todas as horas de Sol?" - ouviria esta resposta singular: "Para ganhar a vida". E no entanto a vida ali estava a oferecer-se toda numa gratuidade milagrosa. Os homens viviam tão ofuscados por desejos ambiciosos que nem sequer davam por ela. Nem com todas as conquistas da inteligência tinham descoberto um meio de trabalhar menos e viver mais. Agitavam-se no Mundo e não se conheciam uns aos outros, não se amavam como deviam. A competição transformava-os em inimigos. E havia muitos séculos tinham crucificado um profeta que se esforçara por lhes mostrar que eles eram irmãos, apenas e sempre irmãos. Na memória de Eugênio soaram as palavras de Olívia: "Devemos ser um pouco como as cigarras".

Érico Veríssimo. *Olhai os lírios do campo*, 1938

DE FAZIO, Andréa Helena Puydinger. **O México entre telas e gravuras: identidade nacional e arquivo visual no filme *Rio Escondido* (1947)**. 2019. 218 p. Tese. (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a circulação das várias imagens históricas que constituem as narrativas de nação mexicana, mais especificamente as que foram ressignificadas por Gabriel Figueroa e a equipe do diretor Emilio Fernández no filme *Rio Escondido* (1947, Dir.: Emilio Fernández). Pelo fato de o filme ter sido produzido e lançado durante o período que a historiografia denominou de a “Era de Ouro” do cinema mexicano, no início do governo de Miguel Alemán (1946-1952), partimos da hipótese de que o cinema do referido período dialogava fortemente com os projetos políticos vigentes naquele contexto, bem como com a pintura muralista das duas décadas anteriores e com outros intelectuais e artistas precedentes. De forma mais específica, acreditamos que o filme *Rio Escondido* também contribuiu fortemente para estes diálogos entre o Estado e as tentativas de consolidação de uma cultura dita nacional, por meio da circulação das imagens de nação, produzidas, mobilizadas e recuperadas ao longo da história mexicana para a legitimação de projetos políticos daquele presente e visando à construção do futuro do país. Em *Rio Escondido*, tais intenções se fazem notáveis, a nosso ver, por meio das linguagens, símbolos e representações de caráter histórico e nacionalista, expressadas por meio de imagens que retrataram eventos, “heróis”, símbolos geográficos e naturais “típicos”, produzidas desde o século XIX e que compuseram um “arquivo visual”, conforme a expressão de Zuzana Pick, da nação mexicana ao longo do tempo. No entanto, além da arte produzida por artistas nacionais, o filme também se utilizou de pinturas e imagens de artistas estrangeiros, o que configurou uma complexa relação entre os elementos do cinema mexicano e estrangeiros na produção cultural da identidade nacional mexicana.

Palavras-chave: Cinema; identidade nacional; México; Era de Ouro; *Rio Escondido*

DE FAZIO, Andréa Helena Puydinger. **Mexico between screens and gravures: national identity and visual archive in the film *Rio Escondido* (1947)**. 2019. 218 p. Thesis. (History PhD) – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

ABSTRACT

This research aims at analyzing the circulation of the various historical images that constitute the narratives of Mexican nation, more specifically those that were restated by Gabriel Figueroa and the team of the director Emilio Fernández in the film *Rio Escondido* (1947, Dir.: Emilio Fernández). Because the film was produced and released during the period that historiography called the "Golden Age" of Mexican cinema, in the beginning of the government of Miguel Alemán (1946-1952), we assume that the cinema of the period, had a strong dialogue with the political projects in that context, as well as the mural painting of the previous two decades and with other intellectuals and previous artists. More specifically, we believe that the film *Rio Escondido* also contributed strongly to these dialogues between the State and attempts to consolidate a national culture, through the circulation of the images of the nation, produced, mobilized and recovered throughout Mexican history for the legitimation of political projects of that present and for the construction of the future of the country. In *Rio Escondido*, such intentions are made, in our opinion, through the languages, symbols and representations of a historical and nationalistic character, expressed through images that portrayed events, "heroes", geographical and natural symbols, "typical", produced since the nineteenth century and that composed a "visual file", as the expression of Zuzana Pick of the Mexican nation over time. However, in addition to the art produced by national artists, the film also used paintings and images by foreign artists, which created a complex relationship between the elements of Mexican and foreign cinema in the cultural production of the Mexican national identity.

Keywords: Cinema; national identity; México; Golden Age; *Rio Escondido*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Elenco de <i>Rio Escondido</i>	31
Figura 2 - <i>El Requiem</i> , Jose Clemente Orozco, 1928.....	37
Figura 3 - Fotograma de <i>Flor Silvestre</i> , 1943, Dir. Emilio Fernández.....	37
Figura 4 - <i>Corrido: el fusilamiento del capitán Clodomiro Cota</i> , Jose Guadalupe Posada, zincografia.....	39
Figura 5 - Fotograma de <i>Flor Silvestre</i> , Dir. Emilio Fernández, 1943.....	39
Figura 6 - <i>!Pequeña maestra, que inmensa es su voluntad!</i> , Leopoldo Méndez, 1948.....	41
Figura 7 . Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (16min54s).....	41
Figura 8 . Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (16min17s - 17min16s).....	42
Figura 9 . Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (02min50s - 03min06s).....	44
Figura 10 . Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (03min29s - 03min34s).....	45
Figura 11 . Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (04min05s - 04min45s).....	46
Figura 12 . Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (10min17s - 13min30s).....	48
Figura 13 - <i>Las Primeras Luces</i> , Leopoldo Mendez, 1948.....	50
Figura 14 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (51min52s - 53min35s).....	50
Figura 15 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (21min50s - 24min26s).....	54
Figura 16 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (24min47s).....	56
Figura 17 - <i>El general Francisco Villa en su entrada triunfal a la ciudad de Torreón</i>	56
Figura 18 - <i>El bruto</i> , Leopoldo Méndez, 1948.....	56
Figura 19 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (25min28s - 25min34s).....	58
Figura 20 - <i>El dueño de Todo</i> , Leopoldo Méndez, 1948.....	60
Figura 21 - Detalhe da gravura <i>El dueño de Todo</i> , Leopoldo Méndez, 1948.....	60
Figura 22 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (89min46s).....	60
Figura 23 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (39min58s).....	61
Figura 24 - <i>!Bestias!</i> , Leopoldo Mendez, 1948.....	61
Figura 25 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (32min31s).....	63
Figura 26 - <i>Soledad</i> , Leopoldo Méndez, 1948.....	63
Figura 27 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (83min51s - 84min14s).....	64
Figura 28 - <i>Tengo sed</i> , Leopoldo Mendez, 1948.....	64
Figura 29 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (84min16s).....	65
Figura 30 - <i>Tambien la tierra bebe tu sangre</i> , Leopoldo Mendez, 1948.....	65

Figura 31 - <i>Las antorchas</i> , Leopoldo Méndez, 1948.....	67
Figura 32 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (92min23s).....	67
Figura 33 - <i>Venciste</i> , Leopoldo Méndez, 1947.....	68
Figura 34 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (92min05s - 92min09s).....	68
Figura 35 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (100min44s - 102min49s).....	71
Figura 36 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (08min00s).....	74
Figura 37 - <i>Hidalgo después de la batalla del Monte de las Cruces</i> , Antonio Fabrés, 1904.....	76
Figura 38 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (05min18s).....	77
Figura 39 - Detalhe do mural <i>Epopeya del pueblo mexicano</i> , Diego Rivera, 1929-1935.....	78
Figura 40 - Detalhe do mural <i>El retablo de la Independencia</i> , Juan O'Gorman, 1960.....	79
Figura 41 - <i>Virgem de Guadalupe</i> , Andrés López, 1805.....	81
Figura 42 - <i>Estandarte de la Virgen de Guadalupe</i>	82
Figura 43 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (05min25s - 05min37s).....	88
Figura 44 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (07min43s).....	94
Figura 45 - <i>Retrato de Benito Juárez</i> , José Escudero y Espronceda.....	94
Figura 46 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (05min55s).....	95
Figura 47 - <i>Don Benito Juárez</i> , Pelegrín Clavé, 1862. Óleo sobre tela.....	96
Figura 48 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (04min36s - 04min39s).....	116
Figura 49 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (04min50s).....	117
Figura 50 - Detalhes do mural <i>Epopeya del pueblo mexicano</i> . Diego Rivera, 1929-1935.....	119
Figura 51 - Detalhe da gravura <i>El dueño de Todo</i> , Leopoldo Méndez, 1948.....	120
Figura 52 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (05min01s - 05min03s).....	120
Figura 53 - Detalhes do mural <i>Epopeya del pueblo mexicano</i> , Diego Rivera, 1929-1935.....	121
Figura 54 - <i>Cortés y la Malinche</i> , José Clemente Orozco, 1926.....	122
Figura 55 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (06min02s).....	127
Figura 56 – Detalhe do mural <i>Visão Política do povo Mexicano</i> , 1923-1928, Diego Rivera...130	
Figura 57 - Charge de Abel Quezada, publicado no diário <i>Ovaciones</i> , 19 de abril de 1951.....	132
Figura 58 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (22min02s - 21min55s).....	151
Figura 59 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (49min22s - 46min21s).....	152
Figura 60 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (35min19s - 37min03s).....	153
Figura 61 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (52min06s).....	153
Figura 62 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (45min58s - 46min13s).....	155
Figura 63 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (81min02s - 82min08s).....	156

Figura 64 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (91min58s - 92min02s).....	158
Figura 65 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (23min51s - 24min22s).....	160
Figura 66 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (85min58s - 85min39s).....	160
Figura 67 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (85min49s).....	160
Figura 68 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (58min23s - 59min31s).....	161
Figura 69 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (85min44s – 85 min30s).....	162
Figura 70 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (68min56s).....	165
Figura 71 - Fotograma de <i>¡Que Viva México!</i> , Dir.: Serguei Eisenstein.....	165
Figura 72 - <i>Entierro de un obrero</i> , David Alfaro Siqueiros, 1926.....	170
Figura 73 - Fotogramas de <i>¡Que Viva México!</i> , Dir.: Serguei Eisenstein.....	171
Figura 74 - Fotogramas de <i>Redes</i> , Dir.: Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel, 1936.....	171
Figura 75 - Esboços de Eisenstein no roteiro de <i>¡Que viva México!</i> ,.....	175
Figura 76 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (44min57s - 44min58s).....	176
Figura 77 - Fotogramas de <i>¡Que Viva México!</i> , Dir.: Serguei Eisenstein.....	176
Figura 78 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (66min48s – 68min86s).....	177
Figura 79 - Fotogramas de <i>¡Que Viva México!</i> , Dir.: Serguei Eisenstein.....	178
Figura 80 - <i>Bajo el maguey</i> , José Clemente Orozco, 1926-28.....	179
Figura 81 - Detalhe do mural <i>Cortés y la Malinche</i> , José Clemente Orozco, 1926.....	179
Figura 82 - <i>Magueyes y Nopales</i> , José Clemente Orozco, 1929.....	180
Figura 83 - <i>Paisaje con el Iztaccíhuatl</i> , Dr. Atl (Gerardo Murillo), 1932.....	182
Figura 84 - <i>Vista del Popocatepetl</i> , Dr. Atl (Gerardo Murillo), 1934.....	182
Figura 85 - <i>La nube</i> , Dr. Atl (Gerardo Murillo), 1931.....	182
Figura 86 - Vale do México, Jose Maria Velasco, 1892.....	183
Figura 87 - Fotograma de <i>¡Que Viva México!</i> , Dir.: Serguei Eisenstein.....	183
Figura 88 - Detalhe do mural <i>El Maiz</i> (Cultura huasteca), Diego Rivera, 1950.....	184
Figura 89 - Detalhe do mural <i>La gran Tenochtitlán, vista del mercado de Tlatelolco</i> , Diego Rivera, 1945.....	184
Figura 90 - <i>Campesinos, maguey and clouds</i> , Hugo Brehme, 1985.....	186
Figura 91 - <i>Pico de Orizaba</i> , Hugo Brehme.....	186
Figura 92 - Fotograma de <i>Rio Escondido</i> (21min50s).....	188
Figura 93 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (34min29s – 34min35s).....	188
Figura 94 - Fotogramas de <i>Rio Escondido</i> (17min56s – 18min25s).....	189

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1. DAS TELAS DO CINEMA PARA AS GRAVURAS: A NARRATIVA DE <i>RIO ESCONDIDO</i> POR LEOPOLDO MÉNDEZ	30
1.1 “O México está contigo, Rosaura!”: O Estado chegando aos “rincões” da nação	33
1.2 “ <i>El Bruto és El dueño de todo</i> ”: caciquismo e violência contra os indígenas	51
CAPÍTULO 2. NARRATIVAS DE NAÇÃO EM <i>RIO ESCONDIDO</i> : INDEPENDÊNCIA, DEFESA E REFORMA NA CONSTRUÇÃO DE UMA “COMUNIDADE IMAGINADA”	72
2.1 A unidade na resistência: Independência e invasões estrangeiras	73
2.2 Benito Juarez e a Reforma Liberal na narrativa de nação mexicana	92
CAPÍTULO 3. DAS PAREDES PARA AS TELAS DO CINEMA: <i>EPOPEYA DEL PUEBLO MEXICANO</i> E INDIGENISMO EM <i>RIO ESCONDIDO</i>	113
3.1 <i>La indiada de Rivera</i> e o “furacão da Revolução” em <i>Rio Escondido</i>	115
3.2 Indigenismo e Revolução Mexicana na construção da narrativa de nação pós-revolucionária	132
CAPÍTULO 4. OLHARES ESTRANGEIROS E A PRESENÇA ESTADUNIDENSE NA CONSOLIDAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA	163
4.1 Os <i>maqueyes</i> de Eisenstein e Figueroa	165
4.2 Presença estadunidense no cinema mexicano	190
CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
REFERÊNCIAS	208

INTRODUÇÃO

Imagens que recorrem à história e às tradições, com o objetivo de caracterizar o México e o mexicano; as quais circulam por diferentes meios e linguagens artísticas e são constantemente evocadas, (re)lidas e (re)interpretadas. Essas imagens – que compõem o que Zuzana Pick nomeia de arquivo visual¹ – são nosso objeto de investigação na presente pesquisa. Mais especificamente, as imagens construídas, (re)lidas e (re)interpretadas por Gabriel Figueroa e a equipe de Emilio Fernández no filme *Rio Escondido* (1947, Dir.: Emilio Fernández), fonte sobre a qual nos debruçaremos a seguir.

O filme *Rio Escondido*, produzido durante a chamada Era de Ouro do cinema mexicano, é uma obra claramente política e de caráter patriótico. O enredo tem como foco a trajetória da professora Rosaura, interpretada por Maria Félix, cuja missão é, por meio do ensino, ajudar o Estado nacional centralizado a chegar até a cidade de Rio Escondido², localizada no extremo norte do país. Neste local, a pobreza e a “ignorância” imperam, junto ao poder do cacique Don Regino Sandoval. É justamente este tipo de governante que o Estado, por meio de Rosaura, busca derrotar, para que possa ser alcançada a modernização do país, a “moralidade”, o “patriotismo” e a recuperação do “bem público”.³

O filme foi lançado no segundo ano de governo do presidente Miguel Alemán (1946-1952) – sucessor de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), o último presidente militar após a Revolução Mexicana. Alemán, inclusive, compôs o elenco de *Rio Escondido*, interpretando a si mesmo – ou, incorporando a imagem que ele gostaria de transmitir. Seu governo foi, segundo Soledad Laoeza, um período marcado por iniciativas para acelerar o crescimento econômico mexicano, fortalecer e ampliar a autoridade do Estado, integrar a nação e, conseqüentemente, aumentar a capacidade de negociação com a potência vizinha, os EUA. Afinal, “um Estado mais forte era condição necessária para reduzir os riscos envolvidos na política de cooperação com um país mais forte”.⁴

¹ PICK, Zuzana M. Cine y archivo: algunas reflexiones sobre la construcción visual de la Revolución. In. PÉREZ, Olivia C. Díaz; SCHMIDT-WELLE, Florian Gräfe y Friedhelm (Eds.). **La Revolución mexicana en la literatura y el cine**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010, p.217.

² À guisa de esclarecimento: pelo fato de o filme *Rio Escondido* ser homônimo à cidade na qual se desenvolve a narrativa, utilizaremos o termo em itálico para nos referirmos à obra fílmica (*Rio Escondido*), e o termo sem itálico para nos referirmos ao povoado de Rio Escondido.

³ Termos utilizados pelo Presidente Miguel Alemán, em um dos diálogos de *Rio Escondido*, conforme retomaremos adiante.

⁴ LOAEZA, Soledad, Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968. In GARCÍA, Erik Velásquez [et al.]. **Nueva Historia General de México**. México, D.F.: El Colegio de México, 2010, p.932-999. Todas as traduções **de trechos de** obras estrangeiras, presentes nesta pesquisa, foram realizadas pela autora.

No âmbito do cinema, algumas das palavras-chave mais utilizadas para identificar as produções da década de 1940 são Era de Ouro, identidade, nacionalismo e estilo Figueroa-Fernández. Sendo tais termos objetos de discussão e dissenso entre a historiografia especializada, bem como entre estudiosos de diferentes áreas, ao adentrar neste universo, não nos deparamos com marcos temporais estabelecidos e firmados, com características imutáveis e nem com uma única forma de contar histórias. São diversas as interpretações – e críticas – dirigidas a este período e ao cinema nele produzido. Sabemos que, na primeira metade do século XX, o México passou por uma Revolução; sofreu rupturas nos mais diversos âmbitos – político, social, econômico; repensou sua História, heranças e símbolos.

Se definições claras e simples não caracterizam a caminhada da sociedade mexicana pelas primeiras décadas do século passado, tampouco poderiam dar conta da complexidade e riqueza de seus produtos culturais. A Era de Ouro, considerada por Garcia e Coria como uma fase do cinema nacional composta por imprecisões, mistificações e magia⁵, refere-se, grosso modo, ao cinema mexicano dos anos 30 e 40, identificado como um instrumento governamental essencial para construção e difusão nacionalista e patriótica, por meio de discursos de unidade e conciliação interna.⁶

Segundo José Carlos Monteiro, até a década de 1970, “a historiografia oficial se limitava a compilar anedotas ou opiniões prosaicas”⁷ sobre este período – o qual, a partir da década de 1980, passou a ser interpretado mais por suas concepções políticas e estéticas, e menos por sua mitologia e poética. Investigações mais amplas e completas, nas quais são articulados aspectos sócio-econômicos, históricos, políticos e até psicanalíticos sobre a Era de Ouro, tem sido, segundo o mesmo autor, tarefa dos últimos estudiosos sobre o tema – mexicanos ou estrangeiros.⁸

⁵ GARCIA, Gustavo; CORIA, José Felipe. **Nuevo cine mexicano**. México: Editorial Clío, 1997.

⁶ CASTRO, Francisco Peredo. **Cine y Propaganda para Latinoamérica**: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta. México D.F.: UNAM; Centro Coordinador y difusor de estudios latinoamericanos; Centro de investigaciones sobre América del norte, 2004.

⁷ MONTEIRO, José Carlos Pirâmides de imagens: a invenção da Edad de Oro na historiografia do cinema mexicano. In AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Brasil – México**: aproximaciones cinematográficas. Niterói: Editora da UFF, 2011, p. 82.

⁸ Ibid.

Nesse sentido, autores como Sebastião Albano⁹, Silvia Oroz¹⁰, Francisco Peredo Castro¹¹, Maurício Bragança¹² e Juan Pablo Escobar¹³ identificam Era de Ouro como o início do processo de industrialização do cinema mexicano – o qual, por sua vez, caminhava paralelamente à industrialização e modernização do país –, configurando-se em

[...] um movimento de textualização que reúne o viés poético/retórico às práticas sociais que privilegiam um grupo de figuras representativas (imaginário nacionalista, iconografia regional, figuras do autoritarismo, expressão mimética das ciências sociais). Imagem de consenso evoca então um tipo de cooptação de certa racionalidade em detrimento de outra por intermédio da produção de imagens, em nosso caso imagens de cinema.¹⁴

Nesse contexto de modernização do Estado, a retórica nacionalista se desenvolveu por meio de diferentes frentes, sendo o cinema uma delas, segundo Bragança, especialmente o cinema melodramático:

Na América Latina, o melodrama converteu-se numa linguagem presente em muitas experiências da indústria cultural. No México, ele deu suporte a um circuito midiático formado pelo cinema, pelo rádio, pela literatura de massa, pelo cancionero popular. Na formação do estado nacional após a Revolução de 1910, o melodrama representou um poderoso aliado capaz de ressoar os discursos que se construíam em torno de um nacional popular em dia com os novos códigos de mexicanidade propostos pelo estado populista.¹⁵

As considerações acima nos indicam a existência de uma associação direta entre vários elementos, dentre eles: o contexto econômico de industrialização; empreendimentos políticos para a construção de imagens de consenso; o uso do cinema para difundir tais imagens, e o estilo de narrativa cinematográfica predominante neste esforço. Assim, “o que parecia um espaço demarcado, fechado, praticamente encerrado, devido à destruição das cópias ou ao

⁹ ALBANO, Sebastião Guilherme. A imaginação atrofiada: Indústrias do cinema no Brasil e na América Hispânica. Revista Elementa Comunicação e Cultura. Sorocaba, v.1, n.1, p.1-17, jan./jun. 2009.

¹⁰ OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

¹¹ CASTRO, Francisco Peredo. **Cine y Propaganda para Latinoamérica**: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta. México D.F.: UNAM; Centro Coordinador y difusor de estudios latinoamericanos; Centro de investigaciones sobre América del norte, 2004.

¹² BRAGANÇA, Maurício. Revolução Mexicana e o cinema de melodrama. **História em revista** – Publicação do Núcleo de Documentação Histórica. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. v. 14, p. 45-64, dez. 2008. Pelotas: Editora da UFPel, 2008. 1v.; BRAGANÇA, Maurício. Metáforas à mesa: Bustillo Oro, Buñuel, Ripstein e o Melodrama familiar mexicano. In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) **Brasil – México**: aproximações cinematográficas. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2011, p.169-189.

¹³ ESCOBAR, Juan Pablo Silva. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. **Culturales**, v.VII, n.13, Enero-junio, p.7-30, 2011.

¹⁴ ALBANO, Sebastião Guilherme. Op. cit., p. 3.

¹⁵ BRAGANÇA, Maurício. Op. cit., p. 45.

desinteresse da crítica culta, se enriquecia a cada dia com a atualização da história”.¹⁶ Atualização esta que nos leva a entender o cinema mexicano das décadas identificadas como “Era de Ouro”, período este que ficou marcado pela elaboração de um projeto de reformulação da autoimagem nacional, no qual atuaram artistas, intelectuais e membros da indústria cinematográfica.

Nesse sentido, referências culturais, históricas e geográficas foram repetidamente resgatadas para que a imagem do México e do mexicano fosse (re)construída, (re)pensada e difundida por meio de murais, museus, monumentos e das telas do cinema. Além dos pesquisadores acima citados, os trabalhos de autores como Emílio Garcia Riera¹⁷, Jorge Ayala Blanco¹⁸ e Aurélio de los Reyes¹⁹ nos possibilitam entender que, para além de uma periodização e de filmes que inauguram ou encerram a Era de Ouro, existem, de fato, questões sociais, econômicas, políticas e ideológicas envolvidas na produção cinematográfica deste período.

O fotógrafo de cinema Gabriel Figueroa é reconhecido como um dos pais fundadores do cinema mexicano, e suas imagens – os céus, as nuvens e o uso contrastante do preto e branco, por exemplo –, são tanto associados à sua própria estética, quanto ao cinema nacionalista da Era de Ouro e ao cinema mexicano de modo geral. Tomás Pérez Turrent chegou a afirmar que “Figueroa não foi somente sinônimo do cinema mexicano, mas, também, do México”.²⁰

Diante da ênfase geralmente dada ao cinema de autor, e da consequente desvalorização do trabalho em equipe – tanto por parte dos críticos, quanto da produção textual especializada –, Ceri Higgins chama atenção para o incomum reconhecimento do trabalho de Gabriel Figueroa:

Nem sequer as poucas figuras dentro da indústria com um nível equivalente ao de Figueroa, como Gregg Toland (Estados Unidos), Sven Nykvist (Suécia), Vittorio Storaro (Itália), Freddie Young e Jeff Cardiff (Grã Bretanha), têm recebido um reconhecimento público em seus países de origem que possa ser comparado com a fama alcançada por Figueroa no México. Ademais, cabe destacar que as imagens destes fotógrafos de cinema nunca desempenharam um papel tão importante na formação de seus respectivos imaginários nacionais, como ocorreu com as de Figueroa.²¹

¹⁶ MONTEIRO, José Carlos. Pirâmides de imagens: a invenção da Edad de Oro na historiografia do cinema mexicano. In AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Brasil – México: aproximações cinematográficas**. Niterói: Editora da UFF, 2011, p. 94.

¹⁷ RIERA, Emilio Garcia. **Breve historia del cine mexicano**: primer siglo, 1897-1997. México: Mapa, 1998.

¹⁸ AYALA BLANCO, Jorge. **La aventura del cine mexicano**. México, D.F.: Grijalbo, 1993.

¹⁹ DE LOS REYES, Aurelio. El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, n. 78, p.149-173, 2001.

²⁰ Apud HIGGINS, Ceri. **Gabriel Figueroa: nuevas perspectivas**. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p.11.

²¹ Ibid, p. 11.

Filmes como *Maria Candelaria* (1943), *Flor Silvestre* (1943), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Rio Escondido* (1947), *Salón México* (1948) e *Pueblerina* (1949) são constantemente mencionados como algumas das principais contribuições de Figueroa para o cinema mexicano, marcados por seu estilo próprio, suas temáticas e sua parceria com o diretor Emilio “El Indio” Fernández. Segundo Claudia Arroyo Quiroz, o fotógrafo é imediatamente associado a Fernández, mesmo tendo trabalhado em parceria com diversos diretores ao longo de sua carreira, pois foi em suas colaborações com “El Indio” que Figueroa criou seu estilo visual, o qual lhe proporcionou êxito nacional e internacional, além de se tornar sinônimo de cinema mexicano. Por outro lado, foi justamente nos trabalhos derivados das parcerias com Figueroa que Fernández obteve mais reconhecimento.²²

O diretor Emilio Fernández também foi considerado um dos mais importantes de sua época, junto com seus contemporâneos Julio Bracho, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes, Ismael Rodríguez e Roberto Gavaldón. Além do reconhecimento nacional e internacional, foi um dos principais responsáveis pela difusão da “mexicanidade”, tão cara a Era de Ouro do cinema mexicano²³:

Seu estilo visual distintivo, "autenticamente mexicano" - desenvolvido em colaboração com o fotógrafo Gabriel Figueroa, treze anos e vinte e dois filmes - foi elogiado por trazer atenção internacional e prestígio para a indústria cinematográfica mexicana, incluindo elogios do crítico francês George Sadoul. Sua *Maria Candelaria* (1943), estrelando Dolores del Río e Pedro Armendáriz, ganhou o principal prêmio no Festival de Cinema de Cannes em 1946. No auge de sua carreira, na década de 1940, ele era amado tanto pelo público quanto pela crítica, não apenas por trazer atenção internacional e glória artística para a indústria do cinema mexicano, mas também por definir uma escola de cinema mexicano.²⁴

Diferente de Figueroa, que foi associado ao México e ao cinema mexicano, Fernández se auto-proclamou este cinema, constantemente repetindo “O cinema mexicano sou eu!”.²⁵ No que diz respeito às temáticas presentes em seus filmes, pode-se afirmar que correspondem fortemente aos anseios do nacionalismo cultural pós-revolucionário, em especial com os

²² QUIROZ, Claudia Arroyo. La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa em el imaginário nacionalista del equipo de Emilio Fernández. In **Luna Córnea**. N. 32, p. 181-203, 2008.

²³ TIERNEY, Dolores. **Emilio Fernández**: Pictures in the margins. Manchester: Manchester University Press, 2007.

²⁴ Ibid., p.1.

²⁵ FERNÁNDEZ, Emilio apud TIERNEY, Dolores. Op.cit., p.1.

projetos político-culturais da década de 1940 – durante os governos de Manuel Ávila Camacho (1940-46) e Miguel Alemán (1946-52).²⁶

Nesse sentido, segundo Álvaro Vázquez Mantecón, entre 1943 e 1956, os resultados da parceria Figueroa-Fernández foram reconhecidos e elogiados pela crítica e público, nacional e internacional:

[...] do público nacional, por ter a certeza de pertencer ao melhor país do mundo; do latino-americano, que via nas telas a força da tradição hispânica se opondo à predominância da cultura vinda de cima (norte-americana); do europeu, satisfeito em sua curiosidade pelos aspectos folclóricos e pitorescos de um povoado distante. E don Gabriel teve a satisfação de ganhar seu primeiro prêmio em um festival internacional (o Festival de Veneza de 1938), com um filme que se converteu no primeiro filme mexicano premiado fora do país.²⁷

As considerações acima nos direcionam a duas importantes discussões, constantemente levantadas quando se fala em cinema mexicano, Emilio Fernández e Gabriel Figueroa: a controvérsia entre o nacional e o internacional, e a constante associação entre o fotógrafo e o diretor, como se constituíssem uma unidade. Primeiro, em relação ao nacional e internacional, trata-se de uma controvérsia levantada por autoras como Tierney e Higgins, e se deve ao fato de que, enquanto o nacionalismo cultural permeou tanto as temáticas, quanto a estética dos filmes da dupla, ambos devem sua formação a outros países, em especial aos EUA, e ambos consolidaram suas relações artísticas, políticas e culturais para além das fronteiras mexicanas.²⁸

Geralmente associadas a um nacionalismo apaixonado, as obras resultantes da parceria Figueroa-Fernández são interpretadas, por Alejandro Rozado, como uma inocente resistência ao processo de modernização mexicano – atitude condizente com a submissão dos artistas aos projetos políticos do Estado, a qual prejudica a vitalidade e a inovação das produções cinematográficas.²⁹ Também crítico à retórica nacionalista da dupla, André Bazin afirmou, no início da década de 1950, quando do lançamento de *Los Olvidados*, que “inteiramente graças a Luis Buñuel estamos falando novamente sobre cinema Mexicano”³⁰, pois o cinema mexicano

²⁶ TIERNEY, Dolores. **Emilio Fernández**: Pictures in the margins. Manchester: Manchester University Press, 2007.

²⁷ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. Los tres grandes eran cuatro In.: MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL. **Gabriel Figueroa y la pintura mexicana**. México, D.F.: Museo Carrillo Gil-INBA, 1996, p. 32-33.

²⁸ TIERNEY, Dolores. Op. cit.; HIGGINS, Ceri. **Gabriel Figueroa**: nuevas perspectivas. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

²⁹ ROZADO, Alejandro. **Cine y realidad social em México**: uma leitura de la obra de Emilio Fernández. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.

³⁰ André Bazin in *L'Observateur of August*, 1952. Apud ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. **Los Olvidados**: Luis Buñuel and the crisis of nationalism in mexican cinema. The University of Iowa. Prepared for delivery at the 1997

de Figueroa-Fernandez se tornara marginal ao universo crítico. Também Peter B. Schumann atribui a *Los Olvidados* o fim da “estetização mentirosa da miséria e com a moralização dos problemas sociais”.³¹

No entanto, ainda que a parceria Figueroa-Fernández seja associada a um viés inteiramente nacionalista,

Quando Figueroa entrou na indústria, muitos membros da comunidade fílmica mexicana estiveram, ou ainda trabalhavam, nos Estados Unidos. Os diretores Chano Urueta, René Cardona, Emilio Fernández e Roberto Rodríguez; os atores Ramón Novarro, sua prima Dolores del Río, Lupita Tovar e Pedro Armendáriz, entre outros, passaram uma parte significativa de suas carreiras em Hollywood ou, como no caso de Fernando de Fuentes, haviam sido educados nos Estados Unidos.³²

Isso, pois, o cinema mexicano das décadas de 1930 e 1940, segundo Higgins, era um espaço altamente “transnacional, multicultural e tecnicamente móvel”.³³ No ano de 1935, por exemplo, Gabriel Figueroa estudou fotografia nos Estados Unidos, em contato direto com Gregg Toland – relação que, segundo a autora, não impactou apenas sua formação como fotógrafo, mas, também, proporcionou a Figueroa uma consciência sobre sua importância na cultura e cinema mexicanos.³⁴ Emilio Fernández também passou anos em Hollywood, atuando ou compondo equipes técnicas em produções fílmicas. “E, ainda assim, não há estudos que reconheçam suficientemente a intersecção do transnacional com o local em Fernández”, afirma Tierney.³⁵

Em consenso com Higgins, Paulo Paranaguá acredita que o cinema mexicano, ainda que tenha contribuído para alimentar o imaginário coletivo, não pode ser separado de sua dimensão internacional: “Assim como a natureza da imagem é polissêmica, o cinema é essencialmente cosmopolita”³⁶, tendo em vista que “não existe desenvolvimento do cinema em um só país”.³⁷

meeting of the Latin American Studies Association, Continental Plaza Hotel, Guadalajara, Mexico. April, 1997, p. 6.

³¹ SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latinoamericano**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987, p. 228.

³² HIGGINS, Ceri. Transitando lo mexicano. In **Luna Córnea**. N. 32, p. 89-113, 2008, p.92. Além de publicações que citaremos no desenvolvimento desta pesquisa, relativas à presença de profissionais do cinema mexicano nos Estados Unidos, ver: RODRÍGUEZ, Clara E. Dolores del Río and Lupe Vélez: working in Hollywood, 1924-1944. **Norteamérica**. Year 6, number 1, January-June, 2011, p.69-91 e TIERNEY, Dolores. Emilio Fernández in Hollywood: Mexico's postwar inter-American cinema, *La perla/The Pearl* (1946) and *The Fugitive* (1948). **Studies in Hispanic Cinemas**, V.7, N.2, May 2011, p.81-100.

³³ HIGGINS, Ceri. Transitando lo mexicano. In **Luna Córnea**. N. 32, p. 89-113, 2008, p.92.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ TIERNEY, Dolores. **Emilio Fernández**: Pictures in the margins. Manchester: Manchester University Press, 2007, p.3.

³⁶ PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 2003, p.18.

³⁷ *Ibid.*, p.17.

Assim, se no âmbito nacional é praticamente um consenso que os pintores muralistas Diego Rivera, Jose Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, bem como as obras de José Guadalupe Posada e Gerardo Murillo têm relação direta com o estilo desenvolvido pela dupla³⁸, há também um significativo rol de inspirações estrangeiras na construção estética de Figueroa e das temáticas de Fernández. No caso de Figueroa, além de Tolland, são apontados por Higgins artistas como Goya, Rembrandt e o cinema expressionista alemão. No que diz respeito tanto a temas, quanto à construção iconográfica mexicana, Eduardo de la Vega Alfaro³⁹, Julia Tuñon⁴⁰ e Andrea Noble⁴¹, chamam atenção para a importância do cineasta soviético Sergei Eisenstein. Mais ainda, enfatizam o diálogo entre pintura mexicana, Eisenstein e o cinema mexicano:

[...] a moderna plástica mexicana impressionou o então jovem Eisenstein muito antes de sua chegada ao México e, de fato, seguiria influenciando-o e motivando-o ao longo de sua vida. [...] o contato estabelecido por Eisenstein com diversos expoentes do muralismo [...] foi o fator determinante para que a arte cinematográfica mexicana começasse a incorporar na sua bagagem os achados estéticos destes artistas plásticos.⁴²

Além da construção estética e das temáticas, o desenvolvimento tecnológico, técnico e industrial do cinema mexicano também possui diálogos e ligações transnacionais. Segundo Seth Fein, assim como muitas outras áreas da indústria mexicana, o cinema se expandiu consideravelmente durante a II Guerra Mundial, resultado de um processo de modernização encabeçado pelos EUA, e no qual o Estado mexicano estava particularmente interessado.⁴³ Segundo Higgins, após a II Guerra, durante o governo de Alemán (1946-1952), o presidente deu continuidade ao desenvolvimento do setor privado, empreendido por seu antecessor Ávila Camacho, e, em nome da modernização e do progresso, afastou-se consideravelmente de projetos de nacionalização e reforma social.⁴⁴

Assim,

³⁸ RAMÍREZ BERG, Charles. Figueroa's Skies and oblique perspective. Notes on the development of the classical mexicano style. In **Spectator**, 13 (2), 1992, p. 24-41.

³⁹ VEGA ALFARO, Eduardo de la. **Eisenstein e a pintura mural mexicana**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

⁴⁰ TUÑON, Julia. Serguei Eisenstein y Emilio Fernández: Constructores fílmicos de México. Los vínculos entre la mirada propia y ajena. **Film Historia**, Vol. XII, N.3, 2002. Disponível em <<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/eisenstein.htm#topUP>> Acesso em: 18 de julho de 2017.

⁴¹ NOBLE, Andrea. Seeing through *¡Que viva México!*: Eisenstein's Travels in Mexico. **Journal of Iberian and Latin American Studies**. v. 12, n. 2-3, p. 173-187, August/December, 2006.

⁴² VEGA ALFARO, Eduardo de la. Op. cit., p. 12.

⁴³ FEIN, Seth. Hollywood, U. S.-Mexican Relations, and the Devolution of the "Golden Age" of Mexican Cinema. **Film-Historia**, vol. IV, n.2 (1994), p. 103-135.

⁴⁴ HIGGINS, Ceri. Transitando lo mexicano. In **Luna Córnea**. N. 32, p. 89-113, 2008.

O regime precisava buscar uma forma de justificar sua falta de assistência social para o campesinato e utilizou o cinema mexicano para modernizar e reordenar o discurso nacionalista dos anos de guerra, por isso atualizou o conceito de *defender a pátria* contra forças ideologicamente subversivas. Como resultado, o governo justificou a promoção contínua da riqueza industrial, às custas das reformas sociais, argumentando que o capitalismo assegurava a proteção de todos os mexicanos, apesar da riqueza produzida não ser distribuída para além da elite governante.⁴⁵

Percebemos que a busca pela mexicanidade que caracterizou a Era de Ouro foi permeada, em grande medida, por presenças estrangeiras – tanto no que diz respeito à estética e diferentes olhares artísticos, quanto na questão técnica, tecnológica e industrial. Levando em consideração que Figueroa e Fernández trabalharam com diretores e fotógrafos estrangeiros, bem como a importância dos vínculos industriais, políticos e econômicos entre a indústria mexicana e os EUA, é inevitável que nosso olhar sobre o cinema mexicano da Era de Ouro adquira um viés não somente nacional, mas, também, transnacional.

Assim, diante da forte presença de capital, do modelo de produção e da tecnologia estadunidense; da circulação de atores, diretores, técnicos, além da ampla circulação de imagens que compõem o “arquivo visual” mexicano, retomando, aqui, a expressão de Zuzana Pick⁴⁶, partiremos do exposto por Paulo Paranaguá, de que não existe desenvolvimento cinematográfico estritamente nacional.⁴⁷ Isso não significa afirmar que o viés nacionalista é inexistente no cinema de Fernández e Figueroa, mais especificamente em *Rio Escondido*. Conforme veremos adiante, a construção de uma narrativa de nação é um dos principais motes do filme.

No entanto, é essencial que levemos em consideração que não apenas a dupla, como toda a equipe, carregava experiências adquiridas em terreno estrangeiro para compor suas personagens ou exercer suas funções. Ainda, a tecnologia e os recursos materiais, financeiros e humanos, necessários para projetar o discurso patriótico de *Rio Escondido* nas telas do cinema, também não são estritamente nacionais. Até o formato da narrativa cinematográfica, e as escolhas visuais utilizadas para compor o discurso nacionalista possuem um viés transnacional.

Ao mencionar a equipe envolvida na produção de *Rio Escondido*, deparamo-nos com o segundo aspecto essencial a ser levantado quando o assunto é cinema mexicano: a associação

⁴⁵ HIGGINS, Ceri. Transitando lo mexicano. In **Luna Córnea**. N. 32, p. 89-113, 2008, p. 102, grifos da autora.

⁴⁶ PICK, Zuzana M. Cine y archivo: algunas reflexiones sobre la construcción visual de la Revolución. PÉREZ, Olivia C. Díaz; SCHMIDT-WELLE, Florian Gräfe y Friedhelm (Eds.). **La Revolución mexicana en la literatura y el cine**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 217.

⁴⁷ PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

direta e imediata entre Emilio Fernández e Gabriel Figueroa, como se estes profissionais formassem uma dupla inseparável, harmônica, ideológica e esteticamente coesa. Isso, pois, conforme já apontamos, apesar de o fotógrafo apresentar uma obra vasta e rica, composta de parcerias com diferentes diretores, as colaborações de Figueroa com Fernández são as mais destacadas de sua carreira.

Nesse sentido, segundo Cláudia Arroyo Quiroz, quando se analisa tais parcerias, há uma constante valorização do estético sobre o temático e ideológico – ou seja, como se a contribuição de Figueroa superasse o filme em si. Assim, a autora propõe que “mais que louvar a estética visual dos filmes como superior a sua ideologia [...] é necessário investigar as diferentes maneiras com as quais a primeira expressa a segunda”.⁴⁸ Ainda, “ao invés de isolar a estética visual como o único aspecto do cinema de Fernández que merece apreço, é necessário examinar os textos fílmicos e como a interação entre os níveis produzem imagens complexas sobre a nação”.⁴⁹

Nesse sentido, se um filme não possui uma única autoria, sendo, na verdade, composto por diferentes intencionalidades – no caso dos filmes de Fernández na década de 1940 –, tanto a noção de equipe, quanto a confluência de intencionalidades, são marcantes. E a tal equipe não significa apenas a dupla fotógrafo e diretor, mas inclui, também, os atores Dolores del Río, Pedro Armendáriz e Maria Félix, o roteirista Mauricio Magdaleno, a editora Gloria Schoemann, o cenógrafo Manuel Fontanals, o figurinista Armando Valdés Peza e os músicos Francisco Domínguez e Antonio Díaz Conde. Todos estes nomes representavam figuras de destaque no cinema daquele período, e essenciais para a construção de sentidos dos filmes do diretor.⁵⁰

Segundo Quiroz, a percepção de uma equipe remete às produções cinematográficas como espaços de negociação e conflito, e não como resultado de um processo criativo individual. Nesse sentido, o constante acréscimo de diálogos nacionalistas, por parte de Fernández, é citado pela autora como um dos elementos de conflito:

O patriotismo foi o calcanhar de Aquiles de Emilio. Modificou muitos roteiros com esse afã de mostrar seu fervor cívico. Quando menos se esperava apareciam nas histórias os fervorosos alfabetizadores ou o sermão revolucionário. E era muito difícil ir contra isso. Te olhava como se fosse um traidor da Pátria, com maiúsculas.⁵¹

⁴⁸ QUIROZ, Claudia Arroyo. La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández. In **Luna Córnea**. N. 32, 2008, p.181.

⁴⁹ Ibid., p.182.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ FIGUEROA, Gabriel apud QUIROZ, Claudia Arroyo. La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández. In **Luna Córnea**. N. 32, 2008, p. 186.

No filme *Rio Escondido*, nas sequências em que Rosaura se posiciona frente aos murais de Diego Rivera no Palácio Nacional, uma voz *off* narra para a professora a história mexicana. Há, em sua fala, diversos trechos de caráter altamente patrióticos, que não constam no roteiro, mas fazem parte da obra fílmica. Podemos entender as ausências do roteiro como uma destas intervenções de Fernández, um dos espaços de negociação e conflito mencionados por Quiroz.

Nossa análise de *Rio Escondido* vai ao encontro da proposta de Quiroz: investigar as diferentes maneiras com as quais a estética visual expressa ideias políticas. Ou seja, como Figueroa, por meio da composição de imagens, movimentações de câmera, enquadramentos, jogos de luzes e sombras, entre outros elementos que compõem a fotografia, materializa ideias e intencionalidades compartilhadas com Fernandez. Ainda em consonância com a ideia de considerarmos, também, a equipe como um todo, nossa análise de *Rio Escondido* levará em conta a adaptação cinematográfica – o roteiro – de Mauricio Magdaleno; os cenários; o figurino e os sons que acompanham as personagens no desenvolvimento da narrativa, bem como a forma como a narrativa foi construída.

Importante destacar, ao utilizar o roteiro para compor a análise da obra fílmica, que temos clareza de que roteiro e filme não são sinônimos. Muito pelo contrário: além de serem constituídos por linguagens diferentes, o texto pode, por si só, representar um objeto ou fonte de estudos, independente da realização ou não da obra fílmica. No entanto, utilizaremos-nos do roteiro, pois, além de valorizar o trabalho da equipe e não apenas da dupla, o texto nos fornece informações importantes para a análise fílmica, como a caracterização das personagens e cenários e as divergências entre a ideia original e sua materialização.⁵²

Além da valorização da equipe, levar em consideração os elementos resultantes da fotografia, os cenários, figurino, música e montagem, é essencial para que um filme possa servir à pesquisa histórica. Nesse sentido, partimos do entendimento de que o cinema possui uma linguagem própria, a qual deriva da união entre a plástica da imagem e os recursos de montagem. Paralelamente às imagens em si, o contexto de produção, as representações históricas, sociais, políticas e culturais devem compor a análise fílmica. No que diz respeito a instrumentalização da análise fílmica, pautaremos-nos em estudiosos de cinema, tais como

⁵² À guisa de esclarecimento: durante o desenvolvimento da escrita, sempre deixaremos claro, em nota de rodapé ou no corpo do texto, quando estivermos utilizando informações do roteiro.

André Bazin⁵³, Ismail Xavier⁵⁴, Jean-Claude Carrière⁵⁵, Marcos Napolitano⁵⁶ e Mônica Kornis⁵⁷, os quais possuem perspectivas essenciais para que possamos entender o visual em diálogo com seu contexto de produção.

Nesse sentido, conforme mostra Carlos Alberto Sampaio Barbosa, o ato de historicizar as imagens é primordial para que possam ser compreendidas para além de sua materialidade:

Cabe aos historiadores tratar da historicidade desta imagem, suas condições de produção, circulação e apropriação, até porque se assim não o fizermos elas serão reificadas. Caso contrário, ao invés dos valores se darem nas inter-relações entre os homens, vão se dar entre as coisas, e as coisas não se inter-relacionam. Os seres humanos é que fazem circular e dinamizam os objetos. Para analisarmos as imagens temos, então, que entendê-las na sociedade e não fora ou acima dela. Isso pode parecer uma obviedade, mas não é. Afinal, não vai ser apenas entendendo a produção material das imagens que vamos conhecê-las e compreendê-las. Devemos investigar a produção social da imagem, suas qualidades materiais, como ela circulou e como foi apropriada.⁵⁸

Buscaremos, durante a pesquisa, para além de apontar ideias e argumentos de cada um dos autores acima citados, colocar em prática o que entendemos por suas propostas e utilizá-las para analisar as imagens fílmicas. Isso, pois, acreditamos que nossa contribuição para os estudos sobre cinema será muito mais positiva e significativa se mostrarmos, de forma clara, como cada um dos elementos da linguagem cinematográfica se materializa na narrativa e constrói imagens e significados.

Procederemos da mesma forma no que diz respeito às discussões sobre identidade nacional, as quais nos possibilitam entender como o arquivo visual mexicano foi construído e como se deu, ao longo do tempo, a circulação destas imagens. O conceito de “identidade nacional” está envolto em amplas e variadas discussões, que, assim como as próprias identidades, encontram-se em constante desenvolvimento e renovação. Nesta pesquisa,

⁵³ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁵⁴ XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005; XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 e _____. Cinema: Revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006, p. 367-383.

⁵⁵ CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo, Contexto, 2005, p. 235-289 e _____. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006.

⁵⁷ KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: Um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 237-250, 1992.

⁵⁸ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. História, Historiadores e Imagem: algumas notas introdutórias. In: FERREIRA, Ricardo Alexandre [et al] (Orgs.). **Leituras do Passado**. 2ed. Campinas: Pontes Editores, 2009, p. 96.

buscaremos refletir sobre o conceito de “identidade nacional” sempre à luz dos processos históricos, culturais, políticos e sociais que a configuram. Isso, pois, entendemos o arquivo visual que compõe o cinema da Era de Ouro, bem como as imagens fílmicas de *Rio Escondido*, como parte de um longo processo de construção e consolidação da identidade nacional mexicana. Este processo, que permeia toda a história do México, adquire grande visibilidade e importância em períodos-chave para a organização político-institucional daquele país, os quais exigem a reafirmação e consolidação de uma unidade.

Nesta pesquisa, partimos da ideia de que as identidades são construções em movimento, sujeitas a mudanças, adaptações e novos significados, podendo ser construídas e reconstruídas conforme “o intrincado e contraditório movimento de inclusão e exclusão, de lembrança e esquecimento, de semelhança e diferença, de harmonia e tensão, atravessado por relações de poder”.⁵⁹

No que diz respeito à ideia de identidade como uma construção, acreditamos que, conforme argumentaram Stuart Hall⁶⁰ e Benedict Anderson⁶¹, a identificação nacional resulta de estratégias discursivas, interligadas e interdependentes, que são compostas por símbolos e narrativas que dão sentido à nação e aproximam os seus habitantes. Conforme mostra Maria Lígia Prado, esses discursos, símbolos e narrativas, para que possam construir unidades, devem ocultar diferenças, conflitos, hierarquias e contradições, “pois, apenas assim ocorre uma adesão homogênea, harmoniosa e coletiva em oposição a um ‘outro’ imaginado”.⁶²

Conforme as reflexões propostas acima, acreditamos que, na década de 1940, o uso de estratégias discursivas sobre a nacionalidade mexicana fazem parte dos projetos governamentais, projetos estes que se utilizam do cinema para reforçar um arquivo visual mexicano já tradicionalmente consolidado. As tais imagens, por sua vez, derivam de conexões entre poder político, artistas e intelectuais, e que construíram elementos de identificação nacional. O cinema ocupou um papel de agente que interfere diretamente na História, com o papel de difundi-la, representá-la e ensiná-la.

⁵⁹ PRADO, Maria Lígia Coelho. Uma introdução ao conceito de identidade. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). **Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultural e Política nas Américas**. Assis: UNESP Publicações, 2009, p. 68.

⁶⁰ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

⁶¹ ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁶² PRADO, Maria Lígia Coelho. Op. cit., p. 66, aspas da autora.

Pautando-nos em José D’Assunção Barros, referimo-nos à história não apenas como campo do saber, “[...] mas a própria História realizada pelos homens na sua vida social”.⁶³ O ensino dessa história, por sua vez, é possibilitado pela forte ilusão de veracidade das imagens e seu potencial na construção de ideias e discursos – em especial da imagem fílmica, que é, segundo Ismail Xavier, uma “organização do acontecimento para um ângulo de observação (o que se confunde com o da câmara e nenhum outro mais)”.⁶⁴

Diante das discussões expostas, analisaremos *Rio Escondido* guiados pelo interesse em entender como esta obra fílmica dialogou com temáticas históricas, políticas, sociais e culturais de seu tempo; como a equipe de Emilio Fernández materializou estes diálogos; quais imagens do arquivo visual mexicano foram recuperadas pela equipe para construir uma narrativa de nação sobre o México. Conforme já esclarecido, acreditamos que a construção iconográfica mexicana não é obra de Figueroa ou de Emilio Fernandez, mas sim que estas imagens resultam de uma circulação entre diferentes linguagens – pintura, fotografia, cinema, gravuras –, desenvolvidas por artistas nacionais e internacionais preocupados, cada um a seu tempo, em resgatar elementos que consideravam tipicamente mexicanos. Assim, nesta pesquisa, entendemos *Rio Escondido* como uma obra coletiva, possibilitada pelos intercâmbios, apropriações e reinterpretações de imagens e símbolos, e não privilegiaremos nem o viés nacional, nem o transnacional. Tentaremos, sim, explorar ambos, tendo em vista sua complementaridade.

Para cumprirmos os referidos objetivos, decidimos distribuir este trabalho em 4 capítulos, cada um deles pautado em uma ou duas temáticas principais. Em todos os capítulos, os símbolos, referências e representações presentes nas imagens fílmicas nortearão as discussões, as quais desenvolveremos em diálogo com a bibliografia e com outras artes visuais: principalmente gravuras, pinturas em tela, pinturas murais e cinema.

No capítulo 1, apresentaremos o filme *Rio Escondido*, seu enredo, personagens e temáticas principais, paralelamente à análise das gravuras que Leopoldo Mendez desenvolveu para sua divulgação – as quais acompanham os créditos de abertura do filme. No capítulo 2, buscaremos entender como *Rio Escondido* constrói uma narrativa sobre a nação mexicana, utilizando-se de personagens e marcos históricos – Hidalgo e a Independência, Juarez e a Reforma –, representados em pinturas em tela e pinturas murais.

⁶³ BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (Orgs.). **Teoria e representações sociais no cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 14-15.

⁶⁴ XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006, p. 379.

No capítulo 3, dando continuidade à construção de uma narrativa de nação, abordaremos a representação dos indígenas e da Revolução Mexicana, lado a lado com pinturas murais sobre estas temáticas, presentes no filme. Por fim, no capítulo 4, as relações entre cinema nacional e cinema estrangeiro serão nosso foco de análise, partindo da representação da natureza em *Rio Escondido* e imagens de Eisenstein sobre o México, chegando até o processo de industrialização do cinema mexicano e o papel dos Estados Unidos nestes empreendimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme exposto, buscamos, nesta pesquisa, analisar o processo de construção, consolidação e circulação de imagens sobre a nação, que compõe o arquivo visual mexicano. A fonte sobre a qual nos debruçamos para esta investigação foi o filme *Rio Escondido*, dirigido por Emilio Fernández, em mais uma das parcerias com o fotógrafo cinematográfico Gabriel Figueroa. A obra fílmica data de 1947, segundo ano do governo do Presidente Miguel Alemán – o qual, inclusive, participa do filme.

Grosso modo, partimos da hipótese de que o cinema da chamada Era de Ouro, em especial da década de 1940, dialogava fortemente com os projetos políticos, bem como a pintura muralista nas duas décadas anteriores. Assim, diante da sua força na formação e transmissão de ideias e representações, o cinema constituía um relevante investimento governamental, e os filmes construía e consolidavam narrativas que pudessem legitimar o poder político.

Assim, analisamos *Rio Escondido* partindo de suas próprias temáticas e imagens, em constante diálogo com outras imagens que compõem o arquivo visual mexicano, interessados em perceber como esta obra fílmica dialogou com a história, a política, a sociedade e ideias diversas que faziam parte de seu contexto de produção. Além disso, procuramos valorizar a equipe de produção de *Rio Escondido*, e não apenas o diretor e o fotógrafo, chamando atenção para os diversos elementos que constituem a obra fílmica, de modo a entender como a equipe de Fernández operacionalizou e materializou as ideias que se queria transmitir por meio do filme.

Nesse sentido, percebemos, com bastante clareza, que as estratégias discursivas sobre a nação, a imaginação e as tradições que envolvem uma comunidade – conforme as ideias de Stuart Hall, Benedict Anderson e Eric Hobsbawm – estão, no México, diretamente relacionadas à construção de um arquivo visual nacional, de acordo com a expressão de Zuzana Pick. Em *Rio Escondido*, a “força da História” conduziu toda a narrativa, e esteve presente na voz do narrador, nos prédios administrativos, nos símbolos pátrios, nos personagens históricos, nos discursos e diálogos – principalmente de Rosaura e do Presidente Miguel Alemán. O passado, a nação e seus heróis foram utilizados por Rosaura, durante toda a narrativa fílmica, para dar legitimidade e sentido às suas ações e aos seus discursos. Esta legitimidade pôde ser alcançada, tanto por meio dos diálogos, quanto por meio da recuperação de pinturas em tela e pinturas murais, localizadas no Palácio Nacional e na sala de aula.

Os heróis, os símbolos e os eventos históricos representam, no filme, as experiências compartilhadas, as perdas e os triunfos que dão sentido à nação, que constroem a identificação e a narrativa sobre a história nacional. Em *Rio Escondido*, os marcos históricos são a conquista, a Independência, a Reforma e a Revolução Mexicana, e os “heróis” mais mencionados foram Miguel Hidalgo e Benito Juárez.

A questão indígena também aparece de modo significativo no filme. Na narrativa de nação construída pelo longa-metragem, foi a conquista espanhola que originou o povo mexicano, independente de quão violento tenha sido este processo. Este povo, por meio do sangue e da luta, conseguiu conquistar e manter sua autonomia nacional. Acompanhando os debates indigenistas do seu contexto, *Rio Escondido* mostra indígenas inertes e literalmente imóveis, sendo conduzidos por aqueles cidadãos que representam a nação, os mestiços.

Percebemos uma distinção, no filme, entre indígenas e mestiços. Aqueles, moradores de uma cidade praticamente abandonada – pelo seu próprio governante, e pelo Estado nacional –, são carentes de tudo: de água, moradia, educação, saúde, além de voz e ação. Fisicamente, são representados da forma que o arquivo visual mexicano costuma retratá-los ao longo do tempo: os homens vestem calça e camisa branca; as mulheres vestem vestidos brancos longos sob o véu preto.

Além das roupas, são representados em grupos homogeneizados, e compartilham comportamentos, cultura e crenças – tornando os indígenas um grupo, todos eles parecidos entre si, mas diferentes das demais personagens. Por meio dos elementos propriamente fílmicos, notamos que os indígenas são situados nas margens, e sua presença remete à decoração, à própria paisagem. São observadores das ações das demais personagens, esteticamente “interessantes” para a fotografia de *Rio Escondido*, mas socialmente inativos – e, quando agem, é por meio do incentivo e tutela de Rosaura, que representa o Estado.

Todavia, vemos, também, em *Rio Escondido*, críticas sociais e políticas, tendo em vista que o Estado nacional permitiu que a população do povoado ficasse totalmente submissa ao poder do cacique Don Regino Sandoval – situação que, conforme o próprio Presidente Alemán deixa claro, por meio de seu discurso proclamado para Rosaura ainda no início do filme, estende-se para inúmeros povoados do país. Estas denúncias, obviamente, são dirigidas a governos anteriores, visto que Miguel Alemán mal inaugurou seu mandato, e já está pensando em maneiras de levar as “luzes” para aqueles que viviam na “escuridão”.

Nesse sentido, entendemos que, ao mostrar o povoado de Rio Escondido – que vivia sem acesso à educação, ao estudo, à água, à atendimento médico ou vacinação e à moradia –a,

a narrativa fílmica mostra ao espectador que, na verdade, a Revolução Mexicana e os governos posteriores a este evento não foram capazes de igualar a sociedade, tirar a população indígena da miséria, acabar com o *caciquismo* e garantir os direitos básicos a todos. Em locais tão distantes da capital, como é o caso de Rio Escondido, nenhuma dessas conquistas chegou ou foi aplicada. Cabe, então, ao presidente Alemán garantir tais direitos, por meio da ação de professores e profissionais abnegados como Rosaura.

A crítica social à qual nos referimos tem, em Leopoldo Mendez, um grande articulador. Suas gravuras denunciam a violência e exploração do trabalho indígena, bem como a miséria, dificuldades e ausência de direitos. Pelo fato de que Mendez retratou o filme a pedido de Fernández, acreditamos que o diretor, bem como sua equipe, também compartilhava da necessidade de mostrar como os abusos de poder afetavam a vida da população, tornando-as subjugadas e dificultando ao máximo sua ação e sobrevivência.

Além dos artistas nacionais, tais como Leopoldo Méndez e Diego Rivera – nos quais *Rio Escondido* se pautou para desenvolver as temáticas propostas e construir sua narrativa –, o filme mostrou pinturas de artistas espanhóis e utilizou referências do estilo e de imagens criadas por Sergei Eisenstein em seu filme sobre o México. Partindo do entendimento do filme como uma obra coletiva, possibilitada pelos intercâmbios, apropriações e reinterpretações de imagens e símbolos, acreditamos que tanto as imagens nacionais, quanto internacionais, contribuem para compor o arquivo visual mexicano, e, dessa forma, os vieses nacional e transnacional se complementam.

As imagens de Eisenstein mais presentes em *Rio Escondido*, em nosso entendimento, são dos *magueyes*, um dos símbolos geográficos associados ao México de forma recorrente. No que diz respeito à natureza, elementos como o deserto, as árvores queimadas, a seca e o sol constante contribuem muito para que seja reforçada a pobreza e a miséria do povoado de Rio Escondido. Não apenas no filme, mas, também, no arquivo visual mexicano, o norte do país latino-americano é, geralmente, associado ao deserto e ao “vazio”, não só de vegetação, mas, também, de pessoas e de civilização.

Claro que, para que todas as ideias possam ser materializadas por meio da linguagem fílmica, o roteiro possa ser escrito, as cenas filmadas, o filme montado, distribuído e assistido, é preciso que exista um aparato institucional, técnico e tecnológico por trás. Este aparato, conforme vimos, configura-se principalmente por meio da colaboração entre Estados Unidos e México, dos investimentos daquele país, bem como da tecnologia e profissionais especializados. Além disso, o próprio modelo de indústria, o sistema de estrelas – que coloca

alguns atores em destaque – e o estilo de narrativa presente no cinema mexicano, são, em grande parte, resultado desta colaboração.

Foi possível que percebêssemos, na narrativa de *Rio Escondido*, a presença de diversas temáticas de grande relevância para o contexto político, social e cultural em que o filme foi produzido, e que dialogam diretamente com o conjunto da obra de Emilio Fernández e Gabriel Figueroa. Esta diversidade de temáticas e o seu diálogo contextual, percebidas quando analisamos a obra à luz do contexto e da história mexicana, e levamos em consideração a circulação de imagens do arquivo visual mexicano, são materializadas por meio de referências, símbolos e personagens históricos; das paisagens; da caracterização dos personagens; dos diálogos e de todas as escolhas de ângulo, movimentos de câmera, sons, luzes e sombras.

Nesse sentido, ao termos analisado a linguagem cinematográfica de *Rio Escondido*, pudemos perceber que são justamente as “escolhas” feitas, no filme, que contribuem para a realização da (re)leitura e (re)interpretação das imagens do amplo e rico arquivo visual mexicano. Este filme, por sua vez, constrói novas imagens, que passarão a compor tal arquivo e serão resgatadas em futuras investigações sobre o México.

REFERÊNCIAS

Filmes

Filme RIO ESCONDIDO. Direção: Emilio Fernández. Fotografia: Gabriel Figueroa. Produção: Raúl de Anda. Roteiro original: Mauricio Magdaleno. México, 1947 (110 min.), preto e branco.

¡QUE VIVA MÉXICO! Direção: Serguei M. Eisenstein. Fotografia: Eduard Tissé. Produção: Upton Sinclair, Mary Craig Sinclair, Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto Kahn e Hunter S. Kimbrough. Roteiro: Sergei M. Eisenstein e Grigory Alexandrov. Edição: Sergei M. Eisenstein (parte do material original); Grigory Alexandrov e Esfir Toback (versão de 1977). União Soviética; Estados Unidos; México, 1977 (90 min.), preto e branco.

Roteiro

Roteiro original: Emilio Fernández; Mauricio Magdaleno (adaptación cinematográfica). Producciones Raul de Anda (propriedade). **Rio Escondido**. México, D.F., 28 de julio de 1947.

Referências Bibliográficas

ACEVEDO, Esther. De lo nacional a lo arquetípico: la des-territorialización del paisaje (1900-1950). ACEVEDO, Esther (coord.). **Hacia otra historia del arte en México**: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950). México, D.F.: CONACULTA, 2002, p. 91-104.

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. **Los Olvidados**: Luis Buñuel and the crisis of nationalism in mexican cinema. The University of Iowa. Prepared for delivery at the 1997 meeting of the Latin American Studies Association, Continental Plaza Hotel, Guadalajara, Mexico. April, 1997.

ALBANO, Sebastião Guilherme. A imaginação atrofiada: Indústrias do cinema no Brasil e na América Hispânica. **Revista Elementa Comunicação e Cultura**. Sorocaba, v.1, n.1, p.1-17, jan./jun. 2009.

AMADOR GIL, Antônio Carlos. **Intelectuais e Indigenismo: o dilema da identidade nacional num país profundamente indígena**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011, p. 1-17.

_____. Raça, etnicidade, mestiçagem e indigenismo. In NADER, Maria Beatriz (org.). **Gênero e racismo**: múltiplos olhares. Vitória: EDUFES, 2014.

_____. Política indigenista e identidade nacional no México: as políticas de mudança cultural e a preocupação com a integração nacional em meados do século XX. **Dimensões**, v. 35, jul.-dez. 2015, p. 347-365.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARGUELLO, Ana Rosa Suárez. Una punzante visión de los Estados Unidos: la prensa mexicana después del 47. In BLANCARTE, Roberto. **Cultura e identidad nacional**. México: FCE, CONACULTURA, 2007, pp. 111-161.

ARROYO, Claudia; RAMEY, James; SCHUESSLER, Michael. Una coherencia imaginaria: reflexiones desde México sobre el concepto de cine nacional. In _____ (Ed.). **México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional**. México DF: CONACULTA y Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, p. 3-18.

AYALA BLANCO, Jorge. **La aventura del cine mexicano**. México, D.F.: Grijalbo, 1993.

AZUELA de la CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social**. México, 1910-1945. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán: Fondo de Cultura Económica, 2005.

BÁEZ, Eduardo. **La pintura militar de México en el siglo XIX**. México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992.

BÁEZ-JORGE, Félix. Simbólica mexicana de la muerte: A propósito de la gráfica de José Guadalupe Posada. **La Palabra y el Hombre**, octubre-diciembre 1994, no. 92, p. 75-100.

BAGGIO, Kátia Gerab. Reflexões sobre o nacionalismo em perspectiva comparada: as imagens da nação no México, Cuba e Porto Rico. **Varia História**, n.28, Dezembro, 2002, p.39-54.

BAMBA, Mahomed. Os espaços de recepção transnacional dos filmes: propostas para uma abordagem semiopragmática. **Crítica Cultural**, Palhoça-SC, N.2, V.8, Jul./Dez. 2013, p. 417-424.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; LOPES, Maria Aparecida de Souza. A historiografia da Revolução Mexicana no limiar do século XXI: Tendências gerais e novas perspectivas. São Paulo: **Revista História**, n.20, 2001, p. 163-198.

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.

_____. **20 de novembro de 1910: a Revolução Mexicana**. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Editora, 2007.

_____. História, Historiadores e Imagem: algumas notas introdutórias. In: Ricardo Alexandre Ferreira; Raphael N. N. Sebrão; Ariel José Pires; Karina Anhezini. (Orgs.). **Leituras do Passado**. 2ed. Campinas: Pontes Editores, 2009, p. 93-121.

_____. História visual: um balanço introdutório. In BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; GARCIA, Tânia da Costa (Orgs.). **Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Política nas Américas**. Assis: UNESP Publicações, 2009, p.72-84, p. 73.

_____. Um francês entre México e Brasil: Pierre Verger e os fotolivros *Au Mexique* (1938) e *Brésil* (1950). **Mnemosine** - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFCG. Volume 6, n.1, jan/jun 2015, p. 109-122.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). **Teoria e representações sociais no cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BARTRA, Roger. The Mexican Office: The Splendors and Miseries of Culture. In FERMAN, Claudia (Ed.). **The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives: Collected Essays and Interviews**. New York, London: Garland Publishing, 1996, p. 29-40.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 289-321, julho-dezembro de 2009.

BERNARDETE, Lavariega Sarachaga Karla. **El equipo Emilio “Indio” Fernandez, Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno, Pedro Armendariz y Dolores Del Rio, consolidador de “star system” mexicano con Flor Silvestre, Maria Candelaria, Las Abandonadas y Bugambilia (1943-1944)**. Tesis, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México: México, D.F., 2001.

BRACK, Gene M. Mexican Opinion, American Racism, and the War of 1846. In **The Western Historical Quarterly**, Vol. 1, No. 2 (Apr. 1970), pp. 161-174. Published by: Western Historical Quarterly, Utah State University on behalf of The Western History Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/967858>.

BRAGANÇA, Mauricio. Revolução Mexicana e o cinema de melodrama. **História em revista** – Publicação do Núcleo de Documentação Histórica. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. v. 14, p. 45-64, dez. 2008. Pelotas: Editora da UFPel, 2008. 1v.

_____. Metáforas à mesa: Bustillo Oro, Buñuel, Ripstein e o Melodrama familiar mexicano. In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) **Brasil – México: aproximações cinematográficas**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2011, p.169-189.

CABELLO, Érika Sánchez W. Rio Escondido, la interinfluencia cine-plástica en el imaginario artístico revolucionario. In **Anais de Primer Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico**. Ciudad de México: UNAM, Difusión Cultural UNAM, CUEC, Filmoteca UNAM, IEE, FFyL, SUAC, 2011, p.1-13.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, nº2, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005, p. 251-282.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

CASTRO, Francisco Peredo. **Cine y Propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta**. México D.F.: UNAM; Centro Coordinador y difusor de estudios latinoamericanos; Centro de investigaciones sobre América del norte, 2004.

CHARLOT, Jean. **Mexican Art and the Academy of San Carlos (1785-1915)**. Austin: University of Texas Press, 1962.

CHUST, Manuel; MÍNGUEZ, Víctor (Eds.). **La construcción del héroe en España y México (1789-1847)**. Michoacán: El Colegio de Michoacán; Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia; México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana; Veracruz: Universidad Veracruzana, 2003.

COFFEY, Mary K. **How a revolutionary art became official culture**. Murals, Museums, and the Mexican State. London: Duke University Press, 2012.

COMISIÓN Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; PROGRAMA de las Naciones Unidas para el Desarrollo. **El indígena en el imaginario iconográfico**. México, D.F.: 2010. Disponible no site
http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/el_indigena_en_el%20imaginario_iconografico_CDI_2010.pdf

DE FAZIO, Andréa Helena Puydinger. **Viva Zapata!** Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2016.

DE LOS REYES, Aurelio. El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, n. 78, p.149-173, 2001.

DEBROISE, Olivier. **Fuga Mexicana**: um recorrido por la fotografia em México. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

DENVER, Susan. **Celluloid Nationalism and other melodramas**: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica. Albany: State University of New York Press, 2003.

DIANA, Elvis de Almeida. **Educação pública e política em José Pedro Varela no Uruguai do século XIX**. Curitiba: Prismas, 2018.

DURÁN, Rafael Barajas. Retratos de un siglo. Como ser mexicano en el XIX? In FLORESCANO, Enrique (coord.) **Espejo Mexicano**. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Fundación Miguel Alemán: Fondo de Cultura Económica, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. Primer bosquejo de *¡Que viva México!*. In **El sentido del cine**, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1986, p.189-192.

ESCOBAR, Juan Pablo Silva. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. **Culturales**, v.VII, n.13, Enero-junio, p.7-30, 2011.

ESPINOSA CABRERA, Rubén. **Presencia de Arquetipos "Mexicanos" en la Pintura Mural de Diego Rivera**. El Mural del Palacio Nacional (1922-1935). Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Departamento de Arte e Musicología. 2017.

EZRA, E.; ROWDEN, T. (org.). **Transnational cinema**: the filme reader. New York: Routledge, 2006.

FEIN, Seth. Hollywood, U. S.-Mexican Relations, and the Devolution of the "Golden Age" of Mexican Cinema. **Film-Historia**, vol. IV, n.2 (1994), p. 103-135.

FERES Jr., João. **A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos**. Bauru: EDUSC, 2005.

FIGUEROA, Gabriel. **Memorias**. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México; DGE/Equilibrista, 2005.

FLORESCANO, Enrique. Independencia, Identidad y Nación en México. REYES G., Juan Carlos (ed.). **IV Foro Colima y su Región – Arqueología, Antropología e Historia**. Colima, México; Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura, 2008.

_____. Imagen e história. In FLORESCANO, Enrique (Coord.). **Espejo Mexicano**. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Fundación Miguel Alemán: Fondo de Cultura Económica, 2002.

FUENTES, Andrés Reséndez. Guerra y identidade nacional. **Historia Mexicana**, Vol. 47, Núm. 2 (186) octubre - diciembre 1997, p. 411-439.

GALVAN LAFARGA, Luz Elena. **Derecho a la educación**. Ciudad de México: Secretaria de Gobernación/Secretaria de Cultura/INEHRM/UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016.

GARCÍA, Erik Velásquez [et al.]. **Nueva Historia General de México**. México, D.F.: El Colegio de México, 2010.

GARCIA, Gustavo; CORIA, José Felipe. **Nuevo cine mexicano**. México: Editorial Clío, 1997.

GARCIA, Mario Alberto Velázquez. La construcción de la imagen de México en Estados Unidos desde una perspectiva de riesgo. **Frontera Norte**, vol. 20, num. 39, enero-junio 2008.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (Orgs.). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GONZALEZ, Jose Carlos Rosillo. **Iconografía e iconología del grabado Amenaza sobre México, del artista mexicano Leopoldo Méndez durante lá década de 1940-1950**. Maestria en Historia del Arte. Universidad Autónoma de San Luis Potosi, 2012.

GRUZINSKI, Serge. A guerra das imagens e a ocidentalização da América. In VAINFAS, Ronaldo (org.) **América em tempos de conquista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. **A Colonização do Imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol**. Séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARGUINDEGUY, Laura Collin. Mito e Historia en el muralismo mexicano. **Scripta Ethnologica**, año/vol. XXV, número 025. Buenos Aires, Argentina, 2003, p.25-47.

HÉAU-LAMBERT, Catherine; RAJCHENBERG, Enrique. La identidad nacional: entre la patria y la nación: México, siglo XIX. **Cultura y representaciones sociales**, Revista electrónica de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, Delegación Coyoacán, México, D.F. Año 2, No. 4, marzo de 2008, p. 42-71.

_____. El desierto como representación del territorio septentrional de México. **Antíteses**, v. 5, n.9, p. 351-369, Jan. /Jul. 2012, p. 351-369.

_____. La frontera en la comunidad imaginada del siglo XIX. **Frontera Norte**, Vol. 19, N. 38, Julio-Diciembre de 2007, p. 37-61.

HIGGINS, Ceri. **Gabriel Figueroa: nuevas perspectivas**. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

_____. Transitando lo mexicano. In **Luna Córnea**. N. 32, p. 89-113, 2008.

HILL, Matthew J. K. **The indigenismo of Emilio "El Indio" Fernández: Myth, Mestizaje, and the modern México**. Masters of Arts, Departament of Spanish and Portuguese. Provo, Utah: Brigham Young University, 2009.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. A invenção das tradições. In HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

IANNI, Octavio. **O labirinto latino-americano**. Petrópolis: Vozes, 1993.

JACOB, Jorcy Foerste. **Murais de identidades: as representações sobre os indígenas na ótica do muralismo mexicano (1920-1940)**. Anais Eletrônicos do X Encontro Internacional da ANPHLAC. São Paulo, 2012, p. 1-12.

_____. **Os filhos de Malinche: as representações sobre os indígenas na ótica de Diego Rivera (1920-1940)**. 2014. 195f.: il. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2014.

JUNQUEIRA, Mary Anne. Representações políticas do território latino-americano na Revista Seleções. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, nº42, 2001, p. 323-342.

KNIGHT, Alan; PANSTERS, Will (orgs.). **Caciquismo in Twentieth-century Mexico**. Londres: Institute of the Study of the Americas (University of London-School of the Advanced Study), 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: Um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 237-250, 1992.

LOAEZA, Soledad. Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968. In GARCÍA, Erik Velásquez [et al.]. **Nueva Historia General de México**. México, D.F.: El Colegio de México, 2010, p.932-999.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. A Mesoamérica antes de 1519. In: BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina: América Latina Colonial**. Vol. 1. Tradução: Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília-DF:Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

MARTINS, Anderson Montagner. **O projeto cinematográfico da Secretaría de Educación Pública do México: tensões e ambiguidades em torno do filme Redes (1934-1936)**. 2018. 141 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

MIDDLEBROOK, Kevin. Caciquismo and Democracy: Mexico na beyond. **Bulletin of Latin American Research**, Vol. 28, No. 3, p. 411–427, 2009.

MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. In CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS. **Historia General de Mexico**, tomo 2. Mexico, DF: El Colegio de Mexico/ Editorial Harla, 1988.

MONTEIRO, José Carlos. Pirâmides de imagens: a invenção da Edad de Oro na historiografia do cinema mexicano. In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Brasil – México: aproximações cinematográficas**. Niterói: Editora da UFF, 2011, p. 79-118.

MORA, Carl J. **Mexican cinema: reflections of a society (1896-2004)**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.

MRAZ, John. **Looking for Mexico**. Modern Visual Culture and National Identity. London: Duke University Press, 2009.

MYERS, Jorge. Los intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta inicio del siglo XX. In ALTAMIRANO, Carlos (dir.). **Historia de los intelectuales en America Latina**. Buenos Aires: KATZ, 2008, p.30-50.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo, Contexto, 2005, p. 235-289

NOBLE, Andrea. Seeing through *¡Que viva México!*: Eisenstein's Travels in Mexico. **Journal of Iberian and Latin American Studies**. v. 12, n. 2–3, p. 173–187, August/December, 2006.

ORELLANA, Margarida. Palabras sobre imágenes: Entrevista com Gabriel Figueroa. In **Artes de México: El arte de Gabriel Figueroa**, N.2, Año 2006, p. 23-39.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

OCAMPO, Javier López. Simon Rodríguez, el maestro del libertador. Revista Historia de la Educación Latinoamericana. núm. 9, Boyacá, 2007, pp. 81-102.

_____. El maestro Don Andres Bello: sus ideas sobre el nacionalismo cultural de Hispanoamerica y la educación. **Revista Historia de la Educación Latinoamericana**, n. 1, 1998 [2012].

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PÉREZ MELGOSA, Adrián. **Cinema and Inter-American Relations: Tracking Transnational Affect**. New York: Routledge, 2012.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Nacionalismo y regionalismo en el cine Mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones. **Revista Chilena de Antropología Visual**, Santiago, n. 25, p.17-29, julio 2015.

_____. Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940. In: BLANCARTE, Roberto (coord.). **Cultura e identidad nacional**. México: FCE, CONACULTA, 2007, p. 516-577.

_____. El pueblo y la cultura: del porfiriato a la Revolución. In: BÉJAR, Raúl; ROSALES, Héctor (coord.). **La identidad nacional mexicana como problema político y cultural**. Nuevas miradas. Cuernavaca: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2005, p.57-80.

PÉREZ VEJO, Tomás. Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado em imágenes. **Historia y Grafia**, n. 16, año 8, 2001, p. 73-110.

PICK, Zuzana M. Cine y archivo: algunas reflexiones sobre la construcción visual de la Revolución. In PÉREZ, Olivia C. Díaz; SCHMIDT-WELLE, Florian Gräfe y Friedhelm (Eds.). **La Revolución mexicana en la literatura y el cine**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 217-226.

PINTO, Júlio Pimentel. A construção das identidades na América Latina. In: **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, pp. 77-88.

PRADO, Adonia Antunes. O zapatismo e a Revolução Mexicana: uma leitura da Revolução agrária do Sul. **Estudos Sociedade e Agricultura**, n.20, abril 2003, p. 144-174.

PRADO, Maria Lígia Coelho. **América Latina no século XIX: Tramas, Telas e Textos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

_____. Uma introdução ao conceito de identidade. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; GARCIA, Tânia da Costa (Orgs.). **Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Política nas Américas**. Assis: UNESP Publicações, 2009.

_____; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2018.

QUIROZ, Claudia Arroyo. La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa em el imaginário nacionalista del equipo de Emilio Fernández. In **Luna Córnea**. N. 32, p. 181-203, 2008.

RAMÍREZ, Fausto. Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen del *Pater Patriae* mexicano. In.: CHUST, Manuel; MÍNGUEZ, Víctor (Eds.). **La construcción del héroe en España y México** (1789-1847). Michoacán: El Colegio de Michoacán; Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia; México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana; Veracruz: Universidad Veracruzana, 2003.

RAMÍREZ BERG, Charles. Figueroa's Skies and oblique perspective. Notes on the development of the classical mexicano style. In **Spectator**, 13 (2), 1992, p. 24-41.

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Rodolfo. La representación popular del maguey y el pulque en las artes. **Cuicuilco**, México, D.F., vol. 14, núm. 39, enero-abril, 2007, p. 115-149.

REIMAN, Karen Cordero. La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México. In ACEVEDO, Esther (coord.). **Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)**. México, D.F.: CONACULTA, 2002, p. 67-90.

REMOND, René. **O século XIX: 1815-1914**. São Paulo: Cultrix, 1976.

RIERA, Emilio Garcia. **Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997**. México: Mapa, 1998.

ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists**. Orozco, Rivera, Siqueiros. San Francisco: Chronicle Books, 1998.

RODRÍGUEZ, Daniel Cuitláhuac Peña, CERDA, Vicente Castellanos. Imitación entre pintura y cine: El Requiem de Orozco recreado por Gabriel Figueroa. In **Razón y Palabra**, Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis, Número 71, p. 1-13.

RODRÍGUEZ, Ana Daniela Nahmad. Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia através del cine y el vídeo. **Latinoamérica** 56. México, 2007-2, p. 105-130.

ROZADO, Alejandro. **Cine y realidad social em México: uma lectura de la obra de Emilio Fernández**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.

SANCHEZ, Ismael Solís. El caciquismo en México: la otra cara de la democracia mexicana. El caso del caciquismo urbano en el Estado de México. **Estudios Políticos**, novena época, núm. 37 (enero-abril, 2016)

SÁNCHEZ, Sergio Pérez. Educación laica em el sistema educativo mexicano: entre la omisión, la ambigüedad y el conflicto. **Páginas de Educación**, vol.5, n.1, Montevideo, 2012. Disponible em: <http://www.scielo.edu.uy/pdf/pe/v5n1/v5n1a05.pdf>. Acesso em: 05/01/2019.

SANTOS, Ana Carolina Lima. Hecho en México: a questão da identidade nacional na fotografia mexicana. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 31, p. 162-179, dez. 2014.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Educación Popular**. La Plata: UNIPE/Editorial Universitaria, [1849], 2011.

SECRETARIA DE SEGURANÇA NACIONAL. **Libro de Banderas Históricas**. Fascículo 1, 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: Multiculturalismo e representação. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SHOULTZ, Lars. **Estados Unidos**: poder e submissão. Uma história da política norte-americana em relação à América Latina. Bauru: EDUSC, 2000.

SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latinoamericano**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.

SCHROEDER, Paul A. **Latin American cinema**: a comparative history. Oakland, California: University of California Press, 2016.

SCHWARTZ, Stuart e LOCKHART, James. **A América Latina na época colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVA, Héctor Cuauhtémoc Hernández. **Benito Juárez**: Apuntes para mis hijos. Tabasco: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2005.

SOARES, Gabriela Pellegrino. A correspondência de Augustin-Louis Frélaud durante a intervenção francesa no México (1862-1867). **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, vol. 7, n. 1, jan.-jun., 2014, p. 61-89.

TENDLER, Silvio. O cineasta enquanto intelectual. In MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2004.

TIBOL, Raquel. **Palabras de Siqueiros**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

TIERNEY, Dolores. **Emilio Fernández**: Pictures in the margins. Manchester: Manchester University Press, 2007.

TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor**: A americanização do Brasil na época da II Guerra. São Paulo: Cia. Das Letras, 1986.

TORRES, Ana. Paradojas en las imágenes sobre la conquista: Murales de José Clemente Orozco y Jorge González Camarena. **Americanía**. Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época (Sevilla), n. 5, p.9-33, ene-jun, 2017.

TORRES, Augusto Martínez; ESTREMER, Manuel Pérez. **Nuevo Cine Latinoamericano**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

TUÑON, Julia. Serguei Eisenstein y Emilio Fernández: Constructores fílmicos de México. Los vínculos entre la mirada propia y ajena. **Film Historia**, Vol. XII, N.3, 2002. Disponível em <<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/eisenstein.htm#topUP>> Acesso em: 18 de julho de 2017.

UZUN, Julia Rany Campos. **¡A mis lectorcitos, la nación!** A construção das memórias mexicanas através dos manuais escolares durante o governo de Porfirio Díaz (1876-1911). Dissertação, Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2013.

VALDELLÓS, Ana Sedeño; MUÑOZ, María Jesús Ruiz. Cine y globalización: hacia un concepto de cine transnacional. Tenerife, España: **Actas** – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011, p.1-14.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As representações das lutas de independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O'Gorman. **L'Ordinaire Latino-Américain**, v. 212, p. 183-204, 2010.

VASSILIEVA, Julia. Sergei Eisenstein's ¡Que viva Mexico! through time: Historicizing value judgement. Continuum: **Journal of Media & Cultural Studies**. Vol. 24, No. 5, October 2010, p. 693–705.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, Los tres grandes eran cuatro In **Gabriel Figueroa y la pintura mexicana**. México, D.F.: Museo Carrillo Gil-INBA, 1996, p.29-38.

_____. Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana. In *La révolution mexicaine et ses representations*. **Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien**, 2011 no. 97 p. 165-179.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. **Eisenstein e a pintura mural mexicana**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

VERDURA, Karina Sámano. De las indígenas necias y salvajes a las indias bonitas. Prolegómenos a la construcción de un estereotipo de las mujeres indígenas en el desarrollo de la antropología en México, 1890-1921. **Signos Históricos**, núm. 23, enero-junio, 2010, 90-133.

WASSERMAN, Claudia. História intelectual: origens e abordagens. **Tempos Históricos**, vol. 19, 1º semestre de 2015, p. 63-79.

XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006, p. 367-383.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005;

_____. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.