

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 VILLAÇA
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 es 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.

CAPÍTULO 1. DAS TELAS DO CINEMA PARA AS GRAVURAS: A NARRATIVA DE RIO ESCONDIDO POR LEOPOLDO MÉNDEZ

*Contar histórias, evocar história, inventar histórias: minha vida não foi mais que um incidente nesse universo povoado com seres. Lembro-me nestes momentos de homens da qualidade de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, glórias da pintura mexicana, mestres da cor e da luz, e professores meus no modo de ver aos homens e as coisas. Estou certo de que se algum mérito tenho, é saber servir-me de meus olhos, que conduzem as câmeras na tarefa de aprisionar não somente as cores, as luzes e as sombras, mas também o movimento, que é a vida.*⁶⁵

Em poucas palavras, o filme *Río Escondido* narra a história de Rosaura, professora rural que foi enviada pelo Presidente do México a um povoado homônimo no norte do México, com a missão de colaborar com o amplo projeto reformista, o qual buscava levar a moralidade oficial e a modernização para todo o país, por meio da educação. Para cumprir tal missão, a professora precisará enfrentar o poder e a corrupção do Presidente Municipal Don Regino Sandoval, que monopoliza os recursos naturais, controla totalmente a população indígena, o padre da cidade e a antiga professora – que fora impedida de lecionar. Durante sua estadia em Rio Escondido, Rosaura reativa a escola, anteriormente ocupada pelos cavalos de Don Regino, e ajuda na vacinação da população, junto ao médico Felipe e ao padre da cidade. O Presidente Municipal se apaixona pela professora – quem o despreza e, por toda a narrativa, questiona e denuncia a tirania com que ele trata a população. Sentindo-se afrontado, Don Regino tenta violentar Rosaura, mas acaba morto a tiros pela professora. Esta, que tinha uma doença no coração, também morre.

Río Escondido data de 1947, segundo ano do governo de Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Em 1948 foi exibida no Congresso Cinematográfico de Madri, recebendo as premiações de melhor filme, melhor diretor e melhor fotografia. No ano de 1949, foi premiada em 9 das 17 categorias do Prêmio Ariel, concedido pela Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas: melhor filme, melhor diretor, melhor fotografia (Gabriel Figueroa), melhor argumento original (Emílio Fernández), melhor atriz (Maria Félix), melhor ator (Carlos López Moctezuma), melhor ator infantil (Jaime Jiménez Pons), melhor música de fundo (Francisco Domínguez) e filme de maior interesse nacional.⁶⁶

⁶⁵ Palavras pronunciadas por Gabriel Figueroa ao receber o Prêmio Nacional de Artes, em 1971. In **Artes de México**: El arte de Gabriel Figueroa, N. 2, Año 2006, p. 8.

⁶⁶ 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.

Figura 1 - Elenco de *Rio Escondido*

REPARTO:	
SR. PRESIDENTE DE LA REPUBLICA LIC. MIGUEL ALLENDA	
ROSAURA - - - - -	Maria Félix
FELIPE NAVARRO - - - - -	Fernando Fernandez
DON REGINO SANDOVAL - - - - -	Carlos López Hectezuma
EL CURA - - - - -	Domingo Soler
BRIGIDO - - - - -	-----
EL RENGO - - - - -	Manuel Dondé
LEONARDO - - - - -	Carlos Múzquiz
JOSE DE LA LUZ - - - - -	Juan García
MARCELINO - - - - -	Eduardo Arozamena
DOCTOR MONROY - - - - -	Arturo Soto Rangel
MERCEDES - - - - -	Columba Domínguez
VIEJA ENFERMA - - - - -	Maria Enriqueta Reza
RAQUEL (NIÑA) - - - - -	Beatriz Germán V.
GOYO (NIÑO) - - - - -	Jaime Jiménez
OFICIAL ESTADO M. PRESIDENCIAL	Roberto Caffedo
OFICIAL GUARDIA (PALACIO NOL.)-	Fernando Curiel
FOTOGRAFO - - - - -	Pascual García Peña
CHOFER RULETEO - - - - -	Julio Ahuet
INDIA 1a. - - - - -	Enedina Díaz de León
INDIA 2a. - - - - -	Guadalupe del Castillo
AMBROSIO (NIÑO) - - - - -	Rodolfo Moreno
LUCIANO (NIÑO) - - - - -	Luis Moreno López
CANDIDO (NIÑO) - - - - -	-----
PONCIANO (NIÑO) - - - - -	Ismael Pérez
ISIDRA (NIÑA) - - - - -	Martha Pérez
GUARDIA - - - - -	-----
CORREO - - - - -	Margarito Luna

Fonte: Roteiro original de *Rio Escondido*: Emilio Fernández; Mauricio Magdaleno (adaptación cinematográfica), Producciones Raul de Anda (propriedade). *Rio Escondido*. México, D.F., 28 de julio de 1947, p.8, p. 2.

O filme *Rio Escondido* pode ser analisado por meio de diversos vieses, conforme percebemos na bibliografia consultada: entendida como uma obra de ideal corporativista, a máxima expressão cinematográfica de um corpo político em harmonia com um Estado benevolente, que media as relações entre os atores sociais⁶⁷; como “o filme que melhor revela os ideais de Emilio Fernández, assemelha-se a uma escultura, solitária e imóvel”⁶⁸; como obra de um cineasta moralmente indignado, mas não politicamente comprometido⁶⁹; como produção de belíssima fotografia, na qual Gabriel Figueroa incorpora técnicas de Sergei Eisenstein, “[...] ângulos baixos que enfatizam a paisagem e o céu e as pequenas figuras humanas diante deles; os closes de rostos indígenas e mulheres encobertas [...]”⁷⁰.

Nesta pesquisa, voltaremos nossas análises, além de aspectos já apontados acima, para o papel do indígena; a forma como a História e a nação são inseridas na narrativa fílmica e a intensa aproximação com outras produções visuais mexicanas e internacionais. No presente capítulo, dedicaremos-nos a apresentar o enredo e as temáticas que consideramos centrais em *Rio Escondido*, à luz de algumas imagens que compõem o “arquivo visual” mexicano: as gravuras de Leopoldo Méndez. Desse modo, será possível entendermos, de modo geral, como o filme se estrutura e como as imagens fílmicas inspiraram a elaboração das gravuras.

Ainda, é importante destacar que nos apoiaremos no roteiro original de *Rio Escondido* não apenas neste capítulo, mas durante toda a pesquisa. Ainda que estejamos cientes da independência de ambos, que apresentam linguagem e características próprias, entendemos o roteiro como um suporte para a caracterização e apresentação dos personagens; para a transição entre quadros, diálogos, cenas; para a sugestão de ângulos, planos, cenários. Por meio desta análise paralela, percebemos que Gabriel Figueroa escolhe, em alguns momentos, não seguir exatamente o que fora indicado no roteiro; também que o final de *Rio Escondido* é diferente do que propunha o roteiro – elementos que reforçam a autonomia entre ambas linguagens.

Ainda à guisa de esclarecimentos, desenvolveremos a análise fílmica de *Rio Escondido* partindo sempre das imagens, diálogos e informações contidas na fonte. A historiografia, as abordagens teórico-metodológicas e outras produções visuais atuarão como suportes que possibilitarão a compreensão e a discussão acerca das imagens fílmicas. Isso, pois, conforme esclarece Carlos Alberto Sampaio Barbosa, “as imagens são mudas e traduzir seus testemunhos

⁶⁷ SCHROEDER, Paul A. **Latin American cinema: a comparative history**. Oakland, California: University of California Press, 2016, p. 107.

⁶⁸ BLANCO, Jorge Ayala apud MORA, Carl J. **Mexican cinema: reflections of a society (1896-2004)**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012, p. 80.

⁶⁹ DENVER, Susan. **Celluloid Nationalism and other melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica**. Albany: State University of New York Press, 2003.

⁷⁰ MORA, Carl J. Op. cit., p. 80.

em palavras é, muitas vezes, difícil e perigoso. Seu uso sozinho é quase impossível, afinal, como qualquer outro tipo de fonte, exige seu cruzamento com outros recursos”.⁷¹

1.1. “O México está contigo, Rosaura!”: O Estado chegando aos “rincões” da nação

Já no início de *Rio Escondido*, fica muito claro ao espectador que, de fato, o horizonte visual de Gabriel Figueroa não se limita ao cinema, e que a construção imagética do México pelo fotógrafo é marcada por uma significativa circulação de símbolos pátrios, geográficos, étnicos e sociais. Durante os 2 minutos e 40 segundos iniciais, enquanto as legendas apresentam a equipe de produção, direção artística, atores, etc., são enquadradas, individualmente, dez gravuras de Leopoldo Mendez, que fazem referência a momentos chave do enredo. As gravuras e a oposição entre o preto e o branco são características marcantes em Figueroa: “O cinema em preto e branco é como uma gravura”,⁷² afirmou o fotógrafo, “e em ambos, a ausência de cores gera o efeito de força e dramaticidade”.⁷³

Em seguida às gravuras, na narrativa fílmica, a arquitetura mexicana, monumentos históricos e heróis nacionais, bem como os traços de Diego Rivera nos murais do Palácio Nacional, são capturados pelas lentes de Figueroa. O fotógrafo já declarara sua admiração por Rivera, bem como o impacto que lhe causava a escadaria do Palácio Nacional, “[...] onde conta com clareza toda a história do México, sem priorizar um só personagem. [...] Não houve outro no mundo que tenha pintado a quantidade de metros quadrados que ele pintou em seus murais”.⁷⁴

As gravuras de Leopoldo Mendez acima mencionadas são, na ordem de apresentação ao espectador do filme: *Las antorchas*; *El bruto*; *!Pequeña maestra, que inmensa es su voluntad!*; *El dueño de Todo*; *Soledad*; *Las Primeras Luces*; *!Bestias!*; *Tambien la tierra bebe tu sangre*; *Tengo sed* e *Venciste*. Podemos perceber que as gravuras constroem uma narrativa própria, que independe da estrutura do filme; seu posicionamento não corresponde à cronologia da de *Rio Escondido*. Além disso, Méndez não apenas reproduziu os quadros⁷⁵ do filme por

⁷¹ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. 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.

Disponível em: <http://leha.fflch.usp.br/sites/leha.fflch.usp.br/files/upload/paginas/CSP1.pdf>

⁷² ORELLANA, Margarida. Palabras sobre imágenes: Entrevista con Gabriel Figueroa. In **Artes de México: El arte de Gabriel Figueroa**, N.2, Año 2006, p. 23-39, p. 26.

⁷³ Ibid., p. 26.

⁷⁴ Ibid., p. 25.

⁷⁵ Ao mencionar os *quadros* do filme, nos referimos à imagem que resulta da projeção sobre a superfície plana – no caso, a tela em que o filme está sendo projetada. Para mais informações, acessar Linguagem Audiovisual: Um

meio de suas gravuras, mas, também, construiu-as como referências às temáticas centrais ou cenas marcantes, atribuindo-as novos significados.

As gravuras foram publicadas em 1948 pela editora *La estampa Mexicana*, com o título *Rio Escondido*. Gabriel Figueroa explicou como se deu esta parceria entre Mendez e a equipe:

A colaboração de Leopoldo Mendez no cinema era a seguinte: nós lhe passávamos um filme que tínhamos acabado de terminar, ele interpretava o argumento e fazia umas oito ou dez gravuras, as que eram necessárias para o fundo dos títulos. Então, as fotografávamos e entravam em tela. Primeiro somente a gravura, sem nenhuma letra em cima, para que o público pudesse admirá-la no tamanho da tela. Era totalmente nova a possibilidade de ver ampliado uma gravura desse tamanho, *era um verdadeiro mural*. Depois se colocavam os títulos em cima, mas se seguia vendo a gravura até que se mudava por outra. As gravuras que apareceram em *Rio Escondido*, *Pueblerina* y *La rosa blanca* foram as mais fortes e charmosas que realizou.⁷⁶

A possibilidade de transformar sua fotografia em grandes murais que se movimentam, parece-nos um dos objetivos e motivo de grande orgulho para Figueroa. Sabemos que o cinema é capaz de percorrer longas distâncias, atravessar o país, cruzar oceanos e alcançar as mais diversas localidades. Nesse sentido, por meio das fontes e da bibliografia consultada, percebemos que Gabriel Figueroa sempre esteve ciente da possibilidade e a responsabilidade de produzir murais em movimentos, e utilizou a linguagem cinematográfica para retirar as pinturas das paredes, das telas, do papel, e mostrar o México para o mundo – o México dos muralistas, dos gravuristas, sendo retratado nas telas do cinema.

Na epígrafe que abre este capítulo, Figueroa se posiciona como um observador, que aprisiona cores, luzes, sombras e as coloca em movimento, construindo murais ambulantes:

Fui o único fotógrafo que teve uma conexão assim com os muralistas. Neles sempre encontrei o que gostava e eles viam minhas películas, gostavam e criticavam. Diziam que meus filmes eram murais em movimento; murais maiores porque os meus viajavam e os deles não. Todos esses artistas nos inspiraram para criar uma imagem mexicana do cinema. De alguma forma, encontramos uma base comum e eu fui suficientemente afortunado de ver aceitas minhas imagens por todo o mundo.⁷⁷

pequeno Glossário de termos para Produção Audiovisual, desenvolvido pelo projeto Mnemocine. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>

⁷⁶ ORELLANA, Margarida. Palabras sobre imágenes: Entrevista con Gabriel Figueroa. In **Artes de México: El arte de Gabriel Figueroa**, N.2, Año 2006, p. 36, grifos meus.

⁷⁷ FIGUEROA, Gabriel apud HIGGINS, Ceri. **Gabriel Figueroa: Nuevas perspectivas**. México, D.F.: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2008, p. 29.

O pintor David Alfaro Siqueiros também chamou atenção para este diálogo entre diferentes linguagens artísticas, que tanto marcou a carreira de Figueroa:

Em 1918-19 se iniciou nosso movimento muralista. Desde o primeiro momento, Figueroa aderiu a ele. Era muito jovem, mas participava de todo o desenvolvimento de nossa obra. Desde o primeiro momento nós proclamamos a necessidade de usar o cinema para análise do movimento na pintura mural. Figueroa compreendeu esse problema perfeitamente bem, e depois aplicou em toda sua obra inicial esses princípios [...] pode-se dizer que Gabriel Figueroa é o homem que soube relacionar profundamente o cinema e a obra muralista que nós havíamos criado.⁷⁸

Por um lado, conforme aponta Álvaro Vázquez Mantecón, Siqueiros comete um exagero ao afirmar que Gabriel Figueroa, nascido em 1907, teria atuado fortemente no movimento muralista em 1918-1919, aos doze anos de idade. Por outro lado, ainda segundo o mesmo autor, os muros de edifícios públicos e as telas de cinema foram espaços privilegiados para a exibição das formas e temas populares.⁷⁹

Percorrendo a trajetória de Gabriel Figueroa, seria possível citar e analisar inúmeros diálogos de imagens entre o cinema e outras artes visuais – alguns destes comporão os próximos capítulos desta pesquisa. No momento cabe, apenas, chamar a atenção para dois casos. O primeiro deles, sempre lembrado pelo fotógrafo: a reprodução fiel de *El réquiem* (1928), de José Clemente Orozco (Figura 2) no filme *Flor Silvestre* (1943, Dir.: Emílio Fernández) (Figura 3). Segundo Figueroa, foi a única vez que copiou uma gravura, ainda que tenha se inspirado também em obras de Posada e Rivera em *Flor Silvestre*, e incorporado a plástica mexicana em seu trabalho de modo geral. Sobre *El réquiem*, o fotógrafo conta que:

Ja terminado o filme, projetamo-lo em uma fundação especial com todos os pintores e amigos de Dolores que tinham interesse em ver o que estavam fazendo. Aconteceu de eu (essas coincidências!) me sentar junto a José Clemente Orozco. Há uma cena do exterior de um velório em que se vê uma porta ao fundo, alguns círios, algumas pessoas. Quando saiu essa parte, Orozco se endireitou um pouco como se reconhecesse alguma paternidade nisso, e eu disse: - "Maestro, sou um ladrão honesto. Essa é uma cópia da aquarela que você tem que se chama *El Requiem*." – "Bem, sim, eu reconheci algo, mas a perspectiva atraiu minha atenção, e especialmente a transparência que isso tem, que não atinge um fundo e pára, mas continua. Você precisa me

⁷⁸ SIQUEIROS, David Alfaro apud 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.

⁷⁹ Ibid., p. 29.

convidar para vê-lo trabalhar para ver como alcança a perspectiva.” Fiquei muito lisonjeado ao ouvir a opinião de pessoas da altura de José Clemente.⁸⁰

Este diálogo entre as imagens, no cinema mexicano e, em especial, na estética de Gabriel Figueroa deu origem a uma exposição, intitulada *Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana*. Organizada pelo curador Elías Levín Rojo, no ano de 1996, no Museo Carrillo Gil, expôs fotogramas dos filmes, que passaram por ampliação e impressão, junto a pinturas e gravuras de Jose Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Alberto Beltrán, Gerardo Murillo, José Guadalupe Posada, Alfredo Zalce e Leopoldo Méndez.⁸¹ O catálogo derivado da exposição nos direciona ao segundo caso no qual Figueroa insere imagens fixas em seus filmes: ainda em *Flor Silvestre*, o curador aponta para semelhanças entre a gravura de Jose Guadalupe Posada, *Corrido: el fusilamiento del capitán Clodomiro Cota* (Figura 4), e um fotograma do filme (Figura 5).

O próprio Figueroa falou sobre essa imagem, afirmando: “baseei-me em muitos de seus esboços: os fuzilamentos, como formavam o pelotão, como colocavam a pá e a picareta, etc.”.⁸² Esta gravura de Posada, interpretada por Figueroa, nos interessa, pois, segundo toda a bibliografia consultada e o próprio Figueroa, o rol de gravuristas que o influenciam é amplo: “O mais adequado para o meu estilo era o trabalho dos gravuristas: Durero, Goya, Kollwitz, Orozco, Posada, Méndez e Siqueiros”.⁸³ Mais uma vez, Figueroa chamou atenção para a atuação do cinema como uma grande tela que o possibilitava exibir gravuras: “Para conseguir a força e o ambiente buscados, dava menos exposição que o necessário e assim aparecia o grão do filme, criando uma espécie de tela”.⁸⁴

⁸⁰ FIGUEROA, Gabriel. **Memorias**. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México; DGE/Equilibrista, 2005, p. 49-50. Grifos do autor.

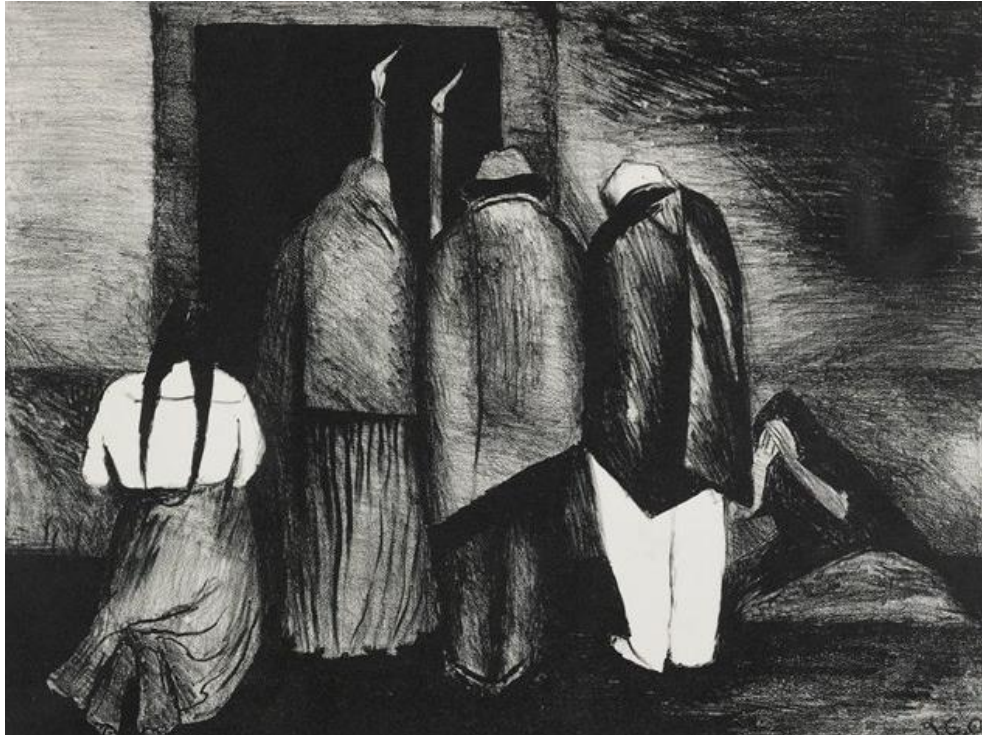
⁸¹ RODRÍGUEZ, Daniel Cuitláhuac Peña; CERDA, Vicente Castellanos. Imitación entre pintura y cine: El Requiem de Orozco recreado por Gabriel Figueroa. In **Razón y Palabra**, Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis, Número 71, p. 1-13.

⁸² FIGUEROA, Gabriel. Op. cit., p. 49.

⁸³ Ibid., p. 136.

⁸⁴ Ibid., p. 136.

Figura 2 - *El Requiem*, Jose Clemente Orozco, 1928



Fonte: **Gabriel Figueroa y la pintura mexicana**. México, D.F.: Museo Carrillo Gil-INBA, 1996, p. 50.

Figura 3 - Fotograma de *Flor Silvestre*, Dir. Emílio Fernández, 1943



Fonte: **Gabriel Figueroa y la pintura mexicana**, p. 51.

Segundo Rafael Barajas Duran, as gravuras ocuparam importante papel na construção e consolidação de imagens nacionais. No entanto, diferente das pinturas de história – sobre as quais trataremos adiante – Posada pintava retratos do povo, de manifestações coletivas, superstições, festas, costumes populares, mitos, conflitos sociais, etc. Para o autor, “Os melhores retratos populares de Posada são os [...] feitos de sangue, tragédias, injustiças gritantes, personagens populares mitológicos e, claro, as caveiras”.⁸⁵ Segundo Félix Baez-Jorge, Posada fez da gravura um instrumento de crítica social e, da morte – simbolizada pela caveira – sua personagem mais notável.⁸⁶

As gravuras de Posada representam, na visão de Félix Baez-Jorge, uma clara crítica social. A morte, segundo o autor, iguala as pessoas. Ao transformar um vivo em uma caveira, pode-se falar abertamente de suas condutas, defeitos, abusos e excessos. Além disso, podemos notar que a morte e a figura da caveira influenciaram fortemente artistas contemporâneos e posteriores a Posada. A morte foi, para Baez-Jorge, a

[...] chave fundamental para a arte mexicana contemporânea. É fonte de informação simbólica a qual se deve obrigatoriamente recorrer para compreender os aspectos fundamentais de ser e pensar do mexicano. A imagem da morte (enquanto expressão de igualdade) serviu para Posada como mimetismo simbólico para exercer sua trepidante tarefa de crítica política. Convertidos em caveiras, desfilarão em suas gravuras membros da oligarquia porfirista, aguerridos soldados zapatistas, cientistas e oligarcas defensores do “Ordem e do Progresso” [...].⁸⁷

Como uma via de mão dupla, as gravuras não apenas inspiram, mas, também, são inspiradas por outras artes – tanto que Leopoldo Mendez produz as gravuras de *Rio Escondido* após assistir ao filme já finalizado. Emilio Fernández, consciente da importância de Méndez no cenário artístico nacional, orgulha-se da parceria:

Nunca no México se havia incluído gravuras nos filmes, eu queria que os pintores participassem delas para dar a conhecer a arte mexicana. Pedi a Leopoldo Méndez que enriquecesse com sua expressão plástica a imagem do trabalhador, que interpretasse a paisagem de nossa terra e que descrevesse com a eloquência do preto e branco de sua arte as lutas do povo mexicano.⁸⁸

⁸⁵ 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, p. 169.

⁸⁶ 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, n. 92, p. 75-100.

⁸⁷ Ibid., p. 75-76, aspas do autor.

⁸⁸ FERNANDEZ, Emilio apud CABELLO, Érika Sánchez W. Rio Escondido, la interinfluencia cine-plástica en el imaginario artístico revolucionario. In **Anais de Primer Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico**.

Figura 4 - Corrido: el fusilamiento del capitán Clodomiro Cota, Jose Guadalupe Posada



Fonte: **Gabriel Figueroa y la pintura mexicana**, p. 80.

Figura 5 - Fotograma de *Flor Silvestre*, Dir. Emilio Fernández, 1943



Fonte: **Gabriel Figueroa y la pintura mexicana**, p. 81.

O filme *Rio Escondido*, em nosso entendimento, gira em torno de alguns acontecimentos-chave, os quais carregam consigo conjuntos de sequências, cenas, diálogos, enquadramentos, movimentações de câmera, etc. Em consonância com os grandes temas do filme, acreditamos que as gravuras que mais deixam explícito o viés nacionalista e patriótico do filme são: *!Pequeña maestra, que inmensa es su voluntad!* (Figura 6) e *Las Primeras Luces* (Figura 13). A opressão vivida pelos indígenas, o abuso de poder e a violência à qual eles são submetidos, vemos, principalmente, em *El bruto* (Figura 18), *El dueño de Todo* (Figura 20), *!Bestias!* (Figura 24) e *Soledad* (Figura 26). As gravuras *Las antorchas* (Figura 31) e *Venciste* (Figura 33) focam na resistência dos indígenas – junto de Rosaura, conforme veremos adiante – contra a tirania de Don Regino. Por sua vez, *Tengo sed* (Figura 28) e *Tambien la tierra bebe tu sangre* (Figura 30), em nossa percepção, unem opressão e resistência – pois, diante do monopólio que Don Regino exerce em relação aos recursos naturais (*Tengo Sed*), o menino indígena tenta ultrapassar os muros da propriedade do cacique para matar a sede (*Tambien la tierra bebe tu sangre*).

Pequeña maestra (Figura 6) mostra o caminho percorrido por Rosaura, no deserto norte-mexicano, até a cidade de Rio Escondido. Méndez retrata a professora com postura curvada, carregando a maleta e alguns mapas enrolados, com vestido claro e véu preto. Uma linha no horizonte divide a terra e o céu. No céu, que ocupa maior espaço na imagem, faz referência a acontecimentos que antecedem a viagem da professora; discursos que norteiam a produção e símbolos pátrios presentes em toda a narrativa fílmica. O próprio Figueroa chamou atenção para esta imagem, na qual Méndez teria conseguido valorizar o céu:

Na gravura "Pequeña maestra que inmensa es tu voluntad", onde está a professora pequeninha, com um grande céu, tem uma espacialidade muito própria do cinema. Isso não é dele, ele viu em uma de minhas fotografias, mas quiçá esse seja o único caso. Eu aproveitava muito esses céus. Então nessa gravura há céus de Figueroa com a figura de Leopoldo Méndez.⁸⁹

⁸⁹ FIGUEROA, Gabriel apud 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. 4.

Figura 6 - *!Pequeña maestra, que inmensa es su voluntad!*, Leopoldo Méndez, 1948



Fonte: <https://www.mmoca.org/learn/teachers/teaching-pages/leopoldo-mendez>, acesso em 14 de agosto de 2018.

Figura 7 - Fotograma de *Rio Escondido* (16min54s)



Figura 8 - Fotogramas de *Rio Escondido* (16min17s – 17min16s)



Ao observarmos a gravura, notamos que, iluminada em meio à escuridão, Rosaura, por onde passa, deixa rastros de claridade. O caminho por onde seguirá também está iluminado, sendo apontado pela mulher no céu. Ao lado dela, duas águias com as asas abertas – uma delas, com uma serpente na boca. Os traços de Méndez, no céu, em um primeiro olhar, parecem nuvens – as nuvens de Figueroa. No entanto, observando com mais atenção e analisando a narrativa fílmica, entendemos que, no céu de *Pequeña maestra*, estão presentes, na verdade, a História e a pátria mexicana.

Em *Rio Escondido*, a caminhada da professora pelo deserto é árdua (Figuras 7 e 8). Diante da inóspita paisagem, carente de vegetação e vida, sob densas e pesadas nuvens, Rosaura segue determinada. Mesmo após desmaiar – devido a um problema no coração anteriormente revelado na narrativa fílmica –, a professora segue em frente, rumo à materialização de sua missão. Nas imagens abaixo, percebemos que, conforme caminha, a imagem de Rosaura diminui, torna-se pequenina diante da imensidão do deserto e dos desafios que se apresentam.

Antes de viajar até Rio Escondido, Rosaura se encontrou com o Presidente da República no Palácio Nacional. Logo no início do filme, após apresentadas as gravuras de Méndez, o espectador é levado à Praça da Constituição da capital mexicana, exibida em um plano geral.⁹⁰ Primeiramente, vemos a Catedral Metropolitana da Cidade do México (Figura 9). Com movimentação panorâmica⁹¹, é revelado, aos poucos, o Palácio Nacional e a grande bandeira em primeiro plano, no centro do quadro. A câmera alta divide o quadro, horizontalmente, em dois: abaixo, a imponente arquitetura do centro de poder (político e religioso) mexicano; acima, o céu repleto de nuvens brancas:

⁹⁰ Segundo Ismail Xavier, o plano “corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado”, podendo designar também a posição da câmera – distância e ângulo – em relação ao objeto filmado. Quanto à distância, a câmera pode adotar o plano geral, médio, americano e primeiro plano (close-up). Quanto aos ângulos, a câmera pode ser alta (quando visa os acontecimentos de cima para baixo) ou baixa (quando visa os acontecimentos de baixo para cima). Para mais informações, ler XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.27.

⁹¹ A panorâmica trata-se do “processo de rotação da câmera em torno de um eixo fixo”. Ibid., p.27.

Figura 9 - Fotogramas de *Rio Escondido* (02min50s - 03min06s)



Na sequência, Rosaura corre pela calçada do Palácio Nacional. A câmera baixa, como se adotasse o ponto de vista da professora, mostra a entrada da sede do Governo, sua altura, detalhes e, ao topo, outra bandeira mexicana (Figura 10). A mulher observa longamente este cenário grandioso. O sino, também filmado do ponto de vista de Rosaura, em câmera baixa, adquire voz e se apresenta para a professora. Sua voz substitui o canto do Coro de Madrigalistas, que cantava “México, México”, com um tom sacro. O Sino de Dolores, que simboliza a pátria, fala com “uma voz solene de mulher”⁹²:

SINO DE DOLORES: “Sim, eu sou o Sino que chamou a liberdade ao seu Povo. Sou o sino de Dolores. Eu soo uma vez por ano, na noite de quinze de, e em minha voz ressoa a eternidade do México”.⁹³

Continuando sua caminhada, Rosaura entra no Palácio Nacional e chega ao grande Pátio Maior do Palácio de Cortéz e de Juárez (Figura 11). Este pátio também fala com a professora, identificando-se como “Pátio dos presidentes do México e o coração de sua pátria”.⁹⁴ Com a voz que remete a “uma intimidade quase familiar, uma intimidade de avô, mas cheia de majestade”⁹⁵, o Pátio começa a guiar Rosaura pelo prédio:

VOZ DO PALÁCIO: “Se sentes desconcertada com o peso de minha grandeza, é por que sou a História. Sei ao que vens e a emoção que te domina. Vais a ver o presidente da República. Lá em cima é o seu gabinete. Suba por essa escada”.⁹⁶

⁹² Roteiro original de *Rio Escondido*, p.6.

⁹³ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 03min32s – 03min50s.

⁹⁴ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 04min06s – 04min11s.

⁹⁵ Roteiro original de *Rio Escondido*, p. 7.

⁹⁶ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 04min12s – 04min29s.

Ao pé da escadaria principal do Palácio, Rosaura se depara com o enorme mural de Diego Rivera, *Epopeya del pueblo mexicano*. A voz do Palácio continua conversando com a professora e explicando o significado daquela pintura – sobre a qual nos debruçaremos nos próximos capítulos. No pátio e ao pé da escadaria, a câmera alta mostra como Rosaura é pequena, diante da história e de tantos significados presentes no Palácio:

Figura 10 - Fotogramas de *Rio Escondido* (03min29s - 03min34s)



Figura 11 - Fotogramas de *Rio Escondido* (04min05s - 04min45s)



Chegando ao salão presidencial, o Presidente Miguel Alemán convida Rosaura a sentar-se (Figura 12). No roteiro de *Rio Escondido*, no qual temos acesso ao elenco do filme (Figura 1), podemos notar que Alemán interpreta a si mesmo. Seu personagem é mostrado apenas de costas de perfil ou por meio de sua sombra. Percebemos, nesta sequência, a emoção da professora por estar diante do líder da nação, e como o jogo de luzes e sombras engrandecem o Presidente.

Diante da importância da sequência para o restante da narrativa, percebemos que, no roteiro de *Rio Escondido*, a sala presidencial e o próprio Presidente são descritos de maneira bastante detalhada:

Estamos no espaçoso, severo e autêntico gabinete dos Presidentes do México, um gabinete que parece preencher a presença da História. Grandes candelabros escondidos; ampla biblioteca; cortinas pesadas; sacadas em direção ao Zócalo. Pesa a dignidade solene do lugar. [...] sentado ante uma enorme mesa e com papéis e uma longa lista diante de si, o Presidente da República - Licenciado don Miguel Alemán. O cativante símbolo nacional que encarna deverá fazer-se presente assim, ante os mexicanos: de costas para a CÂMERA: movimentos sóbrios, quase estatuário. Ao fundo, aparece a professora e se detém, tremendamente desconcertada diante do Chefe da Nação. Este lhe diz, com voz benevolente e convidando-a com um gesto para se sentar em uma alta poltrona que está ao lado da grande mesa.⁹⁷

Rosaura ouve, atenta e emocionada, as palavras do Presidente:

PRESIDENTE: “Nesta lista de professores rurais que distinguiram no serviço da Pátria figura seu nome. Por isso me permiti chama-los, para solicitar de vocês uma colaboração tão importante e delicada, que respeita os termos de seu dever profissional. Como você sabe, acabo de começar meu Governo e

⁹⁷ Roteiro original de *Rio Escondido*, p. 12. Grifos do autor.

estou absolutamente decidido a enfrentar os graves problemas que pesam sobre o México. A pura decisão de um homem, mesmo como Presidente da República, nada pode fazer frente a problemas tão áduos e enraizados. Por isso convoquei a todos os mexicanos, sem diferença de partidos nem bandeiras, para que me prestem a sua ajuda. Nossos campos, que deveriam produzir o que o país consome, estão improdutivos. O terror implantado em muitos rincões da República por políticos imorais é uma das causas do abatimento de nossa economia. Por outro lado, enquanto os grandes núcleos humanos não saírem da escuridão do analfabetismo, não poderemos nos levantar desta letargia de séculos. Temos que levar aos nossos litorais e aos nossos povos do planalto a salubridade. O México carece de água. Água, rodovias, caminhos vicinais, alfabetização e moralidade oficial: esses são as primeiras urgências da empreitada que me propus a realizar, contando como sei que conto – com o concurso – fervoroso dos bons mexicanos. Eu sei o que significa para você o bem público, senhorita Salazar, e o patriotismo com os quais se consagrou a serviço do México, e a convido para que façamos juntos um esforço para que salvar o nosso povo. Se espera tanto de nós e temos que fazer, que somente tomando a decisão de ir até o sacrifício, poderemos cumprir com o México e com o nosso coração! Quero que vá em minha representação a um dos rincões da República, onde mais urgentemente temos que operar. Você irá a Rio Escondido. É uma missão dura, senhorita Salazar, mas você é forte e tem o brio necessário para realizá-la. Deposito em você toda a minha confiança e lhe rogo que me escreva assim que tiveres soluções concretas para me oferecer. Por maiores e dolorosas que sejam os obstáculos que apareçam no caminho, tenha a segurança que não estará sozinha. O México e eu estaremos com você”.⁹⁸

“Muito obrigada por esta oportunidade de servir ao México que está me dando, senhor presidente!”⁹⁹, despede-se Rosaura, deixando muito claro que sua principal função será lutar pela pátria e defender os interesses do Estado centralizado, ajudando a derrotar os poderes locais. Novamente retomando a gravura *Pequeña maestra* (Figura 6), percebemos que Leopoldo Mendez transformou as falas do Presidente da República, e sua afirmação “México e eu estaremos com você!”, nas figuras que protegem Rosaura no céu. Após este diálogo, a professora passaria a ser guiada e protegida, durante a execução de sua difícil missão, pelo Estado e pela nação mexicana:

⁹⁸ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 10min30s – 13min42s.

⁹⁹ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 13min44s – 13min53s.

Figura 12 - Fotogramas de *Rio Escondido* (10min17s – 13min30s)



A grande missão para a qual o Presidente enviou Rosaura sintetiza, na visão de Erika Sánchez Cabello, “[...] a utopia revoluconária dos professores que levavam educação para o povo, inclusive aos lugares mais distantes”.¹⁰⁰ A gravura *Las primeras luces* (Figura 13) reforça justamente a importância da educação na construção da nova nação mexicana. Nela, vemos a professora com duas crianças. Com o braço esquerdo, carinhosamente abraça a menina e, com o direito, segura o retrato de Benito Juárez. O menino à sua direita segura um livro, o qual traz na capa a bandeira do México. Sobre a mesa, mais livros. Toda a imagem é repleta de raios de luz, que parecem emanar da imagem de Juárez e da professora – em nosso entendimento, uma referência ao conhecimento sendo levado para onde, até então, predominavam as “trevas da ignorância”.

Conforme veremos adiante, Benito Juárez é uma personalidade histórica e política que perpassa toda a narrativa, e sobre o qual trataremos adiante. Por ora, é importante perceber que Rosaura pendurou um retrato de Juárez na sala de aula, posicionado no centro da parede frontal da sala, sobre a mesa da professora – para onde os alunos dirigem o olhar durante as aulas. Na sala de aula também foram colocados, por Rosaura, um mapa político do México e um cartaz, uma “conhecida estampa do indígena sentado no solo do deserto, com a cara coberta pelo *porongo*, em humilhada atitude de derrota: um xis tacha a figura, a seu pé se lê, a grandes letras: ISSO ACABOU” (Figura 14).¹⁰¹

Na primeira aula, após fazer a chamada, Rosaura observa longamente as crianças, e inicia um discurso intenso e emocionado – no qual reforça sua missão patriótica:

ROSAURA: “Essa é a nossa primeira aula, e teremos que ser muito amigos, para tornar mais leve o cumprimento do dever de cada um. Venho ensiná-los o pouco que sei, para que amanhã sejam homens e mulheres úteis, e possam lutar pela regeneração de Rio Escondido, do México e do mundo. Cada letra e cada número que aprenderem, será um passo no caminho que os levará à verdadeira liberdade, a liberdade do medo, da miséria, da extorsão. Em Rio Escondido, e em todos os povoados do México, há forças obscuras que mantêm submersos os de baixo em um adormecimento escravo. Mas a mais forte, a mais decisiva de todas essas forças, é a da ignorância que pesa sobre vocês e que põe em seus olhos e no coração uma venda impenetrável. Vamos arrancar essa venda dos olhos do México, para que possa levantar-se e enfrentar o seu destino! Não é impossível a luta contra as forças bárbaras do México, nem é uma quimera sua regeneração. Esta! Esta é a maior prova de que o México pode levantar-se e alcançar a mais alta luz”.¹⁰²

¹⁰⁰ 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, p. 4.

¹⁰¹ Roteiro original de *Rio Escondido*, p. 63. Grifos do autor.

¹⁰² Obra fílmica: *Rio Escondido*, 52min05s – 53min40s.

Figura 13 - *Las Primeras Luces*, Leopoldo Mendez, 1948



Fonte: <http://www.annexgalleries.com/inventory/detail/PAKA101h/Leopoldo-Mendez/Las-Primeras-Luces-First-Lights-plate-8-from-Rio-Escondido-a---portfolio-of-ten-linoleum->

Figura 14 - Fotogramas de *Rio Escondido* (51min52s - 53min35s)



Ao finalizar o fervoroso discurso, Rosaura percebeu que seu público era composto por crianças que sequer sabiam ler e não entendiam o significado daquelas palavras. Assim, afirmou: “Mas o que estou dizendo, temos que começar por onde começou Juarez!”.¹⁰³ Em seguida, começa a ensinar o alfabeto. Com suas palavras, a professora novamente dá ênfase à figura de Benito Juarez – quem, em uma próxima aula, será identificado como um indígena, que, apesar de ter nascido em um povoado tão distante quanto Rio Escondido, chegou à Presidência da República por meio dos estudos.

Assim, entendemos que “começar por onde começou Juarez” significa aprender a língua espanhola. Dessa forma, a fala de Rosaura não apenas identifica um dos heróis que compõe a narrativa de nação mexicana, um exemplo a ser seguido pelas crianças, mas, também, sugere que, apenas por meio da educação e do aprendizado da língua espanhola, elas poderão sair da “escuridão”, tornarem-se cidadãos e agir em prol da nação. Conforme veremos adiante, a ênfase na educação, em especial no meio rural, esteve fortemente presente nos projetos políticos pós-revolucionários. Ainda, esta educação apresentava um viés indigenista – segundo o qual, conforme nos indica Amador Gil, para levar as “luzes” para os povos indígenas, seria necessário que fossem educados conforme os padrões da cultura moderna ocidental.¹⁰⁴

1.2 “*El Bruto és El dueño de todo*”: caciquismo e violência contra os indígenas

Retomando o discurso do Presidente, além da ênfase da grande missão da educação, ele se refere a “poderes locais, que degeneram a Nação” – às quais são identificadas por Rosaura como “forças bárbaras”, durante as suas aulas. Essas forças são personificadas por Don Regino Sandoval, Presidente Municipal de Rio Escondido. As gravuras de Leopoldo Mendez, *El bruto* (Figura 18), *Bestias* (Figura 24) e *El dueño de todo* (Figura 20), fazem referência tanto às ações de Don Regino, quanto à sua postura diante do povoado.

Neste sentido, de acordo com o discurso que Alemán proferiu para Rosaura, acreditamos que tais “forças bárbaras” estariam relacionadas ao fenômeno de caráter político-social do *caciquismo*. Pelo fato de este tema já ter sido estudado por vários autores¹⁰⁵ e não fazer parte

¹⁰³ Obra filmica: *Rio Escondido*, 53min45s – 53min57s.

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ Como alguns exemplos de autores que já trataram sobre este fenômeno, podemos citar: MIDDLEBROOK, Kevin. Caciquismo and Democracy: Mexico and beyond. **Bulletin of Latin American Research**, Vol. 28, No. 3, p. 411–427, 2009; 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.

de nosso objetivo esgotá-lo aqui, nesta pesquisa, recorreremos principalmente aos trabalhos de Paul Friedrich e Ismael Solís Sanchez. Para Friedrich, especificamente em relação ao México, o cacique seria

[...] um líder autocrático na política local e regional, cujo mando caracteristicamente informal, personalista e frequentemente arbitrário, está respaldado por um grupo de parentes, lutadores, vários dependentes (econômicos em muitos casos), e está destacado pela ameaça diagnóstica e a prática da violência. Entretanto, esses caciques, embora de maneira imperfeita, servem de ponte entre os camponeses do povoado e, no outro extremo, a lei, a política e o governo do estado e da nação, e são, portanto, variedades do assim chamado *intermediarismo político*.¹⁰⁶

Partindo das ideias de Friedrich, Sanchez busca conceitualizar o fenômeno do caciquismo, de modo geral, como:

[...] é possível definir o cacique como um ator econômico, político e social, que dentro de um sistema de relações clientelares monopoliza a intermediação política entre diferentes níveis ou âmbitos de ação (localidade-região-Estado; organização-Estado) e dos canais de acesso a cada um destes níveis. O cacique controla recursos estratégicos do meio no qual opera e seu estilo de mando se caracteriza pelo exercício do poder personalista, informal, autocrático, muitas vezes arbitrário e em algumas ocasiões com traços carismáticos. Seu exercício do poder se apoia em redes de parentesco, de dependentes e seguidores. Para fazer valer seus interesses e seguir mantendo sua posição privilegiada, pode empregar a violência em graus diferentes, quando outros meios de persuasão não funcionam. Dessa maneira, diante do questionamento de sua autoridade, é muito provável que utilize a violência. Sua posição privilegiada permite o acesso a vários benefícios (materiais, econômicos, políticos, entre outros), que em uma parte distribui para sua rede de apoio pessoal e, mais amplamente, para sua clientela. Dentro de suas atividades se destaca o controle político e econômico daqueles em que recai sua influência, e o controle e canalização de demandas sociais diversas.¹⁰⁷

Don Regino Sandoval personifica as características elencadas por Friedrich e Sanchez. Entretanto, no que tange especificamente à ideia de “intermediarismo político” de Friedrich, cabem breves ponderações. Embora o autor não tenha qualificado tal tipo de relação de intermediação como positiva ou negativa, acreditamos que Don Regino, a título de considerações preliminares, não se coloca como um intermediador – ou, ao menos, não parece

¹⁰⁶ FRIEDRICH, Paul. Los príncipes de Naranja: un ensayo de método antropológico. México: Grijalbo, 1991, p. 124-125 apud 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), p. 170.

¹⁰⁷ 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), p. 171-172.

ser caracterizado - no sentido positivo, pois o personagem deixa muito claro, assim como veremos adiante, que ele é a própria lei e único poder existente em Rio Escondido. Em outras palavras, podemos entender a figura de Don Regino como uma materialização da barreira física e simbólica entre os campesinos indígenas e o Estado Nacional mexicano.

Retomando à narrativa fílmica, ao chegar em Rio Escondido, a professora se depara com uma cidade em ruínas, com aspecto de abandono e “miséria depressiva”¹⁰⁸ (Figura 15). O cenário desolador é sugerido pelo roteiro: “Nem sequer parece que dentro desse pedaço de casebres abatidos tenha nada vivo para atender. É inevitável se pensar, com um terror assustador, que ali todas as possibilidades de vida acabaram há muito tempo, e que é um lugar condenado do planeta”.¹⁰⁹

Quando chega ao povoado, Rosaura vê um grupo de homens reunidos em frente à Igreja. Um fotógrafo captura a ação de um homem, que se exhibe sobre o cavalo preto e, nas laterais, algumas mulheres com véus pretos, observam. (Figura 34). Conforme indicações do roteiro, Don Regino é caracterizado como cruel, duro, autoritário:

Um cavaleiro vem, a toda velocidade em direção à CÂMERA e três metros desta, produz rastros o charmoso e brioso cavalo. É um cavalo de puro sangue, de maravilhoso semblante e de cor retinta. O cavaleiro se chama don Regino Sandoval e é o indiscutível e onipotente cacique de Rio Escondido. Brutal e magnífico semblante, maciço e na flor da vida: uns 37 ou 38 anos. Veste traje rancheiro e tem um chapéu fino de panamá de abas amplas. Leva uma bandana ao redor do pescoço. É uma das forças da natureza. Se lhe adverte o ímpeto desencadeado no fulgor do olho cruel, duro, autoritário, agudíssimo como o de um jaguar. Goza exibindo a sua perícia e sentindo sob seu corpo a selvagem e poderosa palpitação do bruto, cujos beijos espumam e cujo lombo treme de nervosa ansiedade.¹¹⁰

À direita, vemos Rosaura, chegando a Rio Escondido. Em primeiro plano, uma das árvores secas que compõe a paisagem do povoado. À esquerda, o grupo de homens, indentificados no roteiro como “os incondicionais” ou “os sicários”. Durante o filme, estarão sempre junto a Don Regino, cumprindo e fazendo cumprir suas ordens. São eles: Leonardo, “um mestiço mal encarado”¹¹¹; El Renco, “outro mestiço, cujas barbas ralas contrastam barbaramente com os grandes bigodes”¹¹² e Brígido, “um mestiço por cujas veias deve correr

¹⁰⁸ Roteiro original de *Rio Escondido*, p. 24.

¹⁰⁹ Ibid., p. 24

¹¹⁰ Ibid., p. 25. Grifos do autor.

¹¹¹ Ibid., p. 26.

¹¹² Ibid., p. 26.

algo de sangue negroide”.¹¹³ Tratam a Regino como “chefe” ou “patrão”, a quem devem total fidelidade:

Figura 15 - Fotograma de *Rio Escondido* (21min50s - 24min26s)



Don Regino, ao se exibir montado no cavalo preto, indica ao fotógrafo que tome seu retrato “[...] como aquele retrato tão bonito de meu General Pancho Villa quando entrou no Parral!”.¹¹⁴ Pela forma como Don Regino se movimenta sobre o cavalo e o modo que são posicionadas as personagens no quadro, acreditamos que, ao mencionar um retrato de Villa, o cacique se refere a fotografia atribuída a Agustín Víctor Casasola, *El general Francisco Villa en su entrada triunfal a la ciudad de Torreón* (Figura 17). Tanto no fotograma quanto na fotografia, o líder do grupo – Don Regino e Villa – se posicionam à esquerda da imagem, em movimento. Os personagens à direita nos remetem a um exército de seguidores e apoiadores – no caso de Don Regino, um exército muito reduzido se comparado ao de Villa.

Por meio do diálogo e das cenas, o filme faz uma referência tanto à Revolução Mexicana – um período constantemente retratado e ressignificado pelos governos pós-revolucionários – e, também, à principal liderança revolucionária na região norte, onde se localiza Rio Escondido. Sobre a fotografia *El general Francisco Villa en su entrada triunfal a la ciudad de Torreón*, Carlos Alberto Sampaio Barbosa explica que a imagem compõe um dos álbuns da coleção *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, da família de fotógrafos Casasola, mais especificamente no capítulo “Torreón en el poder del General Francisco Villa” (Volume II, entre as páginas 669 e 672):

¹¹³ Roteiro original de *Rio Escondido*, p. 26.

¹¹⁴ Obra filmica: *Rio Escondido*, 24min10s – 24min16s.

Nele encontra-se a fotografia muito conhecida de Villa freando seu cavalo que vem a galope. Essa fotografia tornou-se um marco da iconografia villista. Na realidade, ela foi feita por fotógrafos norte-americanos que acompanhavam as filmagens das atividades de Villa para os jornais cinematográficos e pela empresa Mutual Film Corporation, que realizava as filmagens para uma película sobre a vida de Villa. A Mutual utilizou essa imagem para a divulgação de seu filme, o que deu ampla divulgação a essa fotografia em jornais, revistas e livros. Os Casasola adquiriram essa imagem e por meio deles ela tomou novo impulso de divulgação e acabou ficando conhecida como uma fotografia dos Casasola.¹¹⁵

As palavras de Barbosa, acima, dão-nos mais um elemento para conectar a fala de Don Regino sobre Villa, o fotograma de *Rio Escondido* e a fotografia: a presença do fotógrafo no filme. Assim como Villa teve sua imagem capturada por fotógrafos, interessados em registrar sua vida e as batalhas da Revolução, Don Regino parece ter contratado um fotógrafo para que sua vida também fosse registrada, de modo a construir uma imagem de liderança, força e coragem.

Ainda sobre essa imagem, Barbosa informa que a fotografia foi tomada quando as tropas villistas saíam da cidade de Ojinaga, e não quando entravam na cidade de Torreón, tornando a legenda equivocada. Nesse sentido, optamos por manter a legenda na figura 17 por ser a forma como a imagem está referenciada no álbum *Historia gráfica*, e como ficou amplamente conhecida.

Em *El bruto* (Figura 18), o cavalo preto é o protagonista, porém acreditamos que o animal é utilizado para representar as ações brutais e destrutivas de Don Regino. Assim, em *El bruto*, ocupando a maior parte da gravura, vemos um cavalo selvagem em intenso movimento. Sob suas patas, há cadeiras, mesas e um quadro negro destruídos. Mendez, mais uma vez unindo elementos da narrativa em seus traços, faz referência à situação de fato ocorrida em Rio Escondido: Don Regino transformou a antiga escola em estábulo, deixando o prédio totalmente destruído e sem condições para receber novos alunos. Acreditamos que Mendez utilizou a mobília escolar destruída para mostrar o descaso de Don Regino com a população, que fora privada da possibilidade de estudar e sair daquela situação de “trevas”:

¹¹⁵ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A fotografia a serviço de Clio**: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Ed. UNESP, 2006, p.109-110.

Figura 16 - Fotograma de *Rio Escondido* (24min47s)



Figura 17 - El general Francisco Villa en su entrada triunfal a la ciudad de Torreón



Figura 18 - *El bruto*, Leopoldo Méndez, 1948



A forma como Don Regino trata Rosaura, logo que a professora chega no povoado, bem como algumas falas sobre ele, reforçam sua postura violenta e as dificuldades vividas pela população de Rio Escondido. Primeiro, após Don Regino cair do cavalo, ele se irrita com Rosaura, que tenta defender o animal das pancadas do cacique. Este a segura pelos cabelos e a joga no chão (Figura 19).

Em seguida à queda de Rosaura, um velho camponês chamado Marcelino, que observou toda a ação sem intervir, fala com a professora:

MARCELINO: “O dia em que nasceu este homem, Deus Nosso Senhor condenou Rio Escondido! Don Regino não é um cristão, menina! É uma fera, pior que os animais nocivos do monte! Matou meu filho faz um ano. Veio o pobrezinho fazer seu serviço social para receber um médico. Não lhe pôde curar um cavalo que tinha mormo e... Aqui está enterrado, junto a sua mamãezinha, e eu não tenho o consolo de levar-lhe flores nem de rezar em sua sepultura. Eu sei que meus mortos me chamarão e reclamarão por que os deixei! Alguns são da terra, como as árvores e como o milho, menina, e somente arrancando-os deixam de ser dela. Todos éramos como raízes, raízes de Río Escondido que crescemos juntas e somente a machadadas puderam nos separar! Vá embora daqui, menina. Não finque raízes em Río Escondido, para que amanhã não tenha que chorar como eu choro!”¹¹⁶

Em um dos diálogos descritos no roteiro, o padre da cidade também fala sobre a situação do local, enfatizando a forma como Don Regino monopoliza os recursos naturais e “tudo o que está vivo em Rio Escondido”:

PADRE: “Aqui estamos morrendo todos, crianças, jovens e velhos, homens e mulheres, até os animais, que servem mais que os cristãos! Neste povoado não há nem água para viver. A da fonte da praça é pouca e ruim. A da cisterna a utiliza don Regino para seus cavalos. Como tem tudo o que está vivo em Río Escondido! O pulque, as ovelhas, a lã, os teares, tudo!”¹¹⁷

Os relatos de Marcelino e do Padre reforçam em Rosaura a sua vontade de lutar contra a ameaça que caciques como Don Regino representam em povoados como Rio Escondido:

ROSAURA: “Aqui está este pobre povo enfermo, explorado por tantos carrascos, estragado pela fome e os vícios e abandonado pelos que se dizem ministros de Deus e tem a obrigação de ampará-lo! Ouça-o chorar! Está morrendo! Este menino é o México e há que salvá-lo!”¹¹⁸

¹¹⁶ Obra filmica: *Rio Escondido*, 27min00s – 28min09s.

¹¹⁷ Roteiro original de *Rio Escondido*, p.46.

¹¹⁸ Ibid.

Figura 19 - Fotogramas de *Rio Escondido* (25min28s - 25min34s)



“Este niño”, ao qual a professora se refere, é o bebê que segura no colo, que ficara órfão há pouco. Esta associação entre a criança e o México será mencionada novamente por Rosaura, antes de sua morte e, durante toda a narrativa, suas atitudes mostram proteção e cuidados. Isso, pois, ambos, o bebê e o México, precisam ser protegidos de governantes como Regino. Por outro lado, ao afirmar que “aqui não há mais presidente do que eu”¹¹⁹, Don Regino deixa claro que o Estado centralizado não será uma realidade enquanto existir caciques como ele.

Incansável e destemida, Rosaura não apenas conquista a reabertura da escola, como também denuncia constantemente as atitudes de Don Regino. No diálogo abaixo, Rosaura acabara de ser convidada pelo cacique para viver como sua amante e viver com muito conforto e água abundante. Na sala de aula, a professora conta aos alunos o que ocorreu, unindo indignação a um discurso nacionalista:

¹¹⁹ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 30min29s – 30min32s.

ROSAURA: “Quero que prestem muita atenção ao que vou dizê-los, e lhes peço que me perdoem. Um Presidente Municipal é um homem que representa ao povo, um homem que deveria dar exemplo aos demais, e sacrificar-se pelo bem comum. Desgraçadamente, este senhor, Presidente Municipal de Rio Escondido, assim como tantas outras autoridades do México, não se preocupa com nada além de satisfazer suas mais mesquinhas ambições, e seus mais bestiais instintos. Sabem o que ele pretende? Levar a mim, sua professora, para viver com ele, como se fosse a mais baixa de todas as mulheres. No entanto, este senhor, como todos os companheiros bárbaros da República, equivocou-se desta vez, e se tivessem um pouquinho de inteligência, compreenderiam que sua hora terminou. Terminou por que temos à frente do governo do México um Presidente que está decidido a regenerar o povo, um presidente que busca acabar com o terror implantado por pessoas como este, e que quer que os Mexicanos constituam uma Pátria tão grande e limpa, que será orgulho de todos, e sacramento de todos”.¹²⁰

El dueño de todo (Figura 20) mostra a exploração à qual Don Regino submete a população: Em primeiro plano, à direita da imagem, ele é representado em posição relaxada, os pés na mesa, garrafas vazias de bebida. A mão direita aponta para os camponeses, como se desse ordens. Os camponeses, em fila, são representados como carregadores, curvados devido ao peso dos sacos que carregam – retomaremos, adiante, esta associação dos indígenas e camponeses com carregadores.

No chão, à esquerda da gravura, há um livro aberto (Figura 21), cuja presença nos leva a duas interpretações. A forma como o livro está representado, aberto com as páginas para baixo, como se estivesse caído e esquecido, nos lembra que o mesmo ocorreu com a escola da cidade e que, naquele ambiente de trabalho e exploração, não há espaço para a educação. Por outro lado, pelo fato de ter sido posicionado à frente dos carregadores, podemos interpretar o livro (a educação) como algo que eles almejam e para o qual caminham.

Ainda em relação a *El dueño de todo*, percebemos que Don Regino está sentado em uma mesa com bebidas. Por meio da narrativa fílmica, essa mesa nos remete à cantina onde ele passa seus dias (Figura 22). Em nenhum momento o Presidente Municipal é mostrado em algum prédio oficial. A cantina da cidade é o local onde ele toma as decisões que dizem respeito ao povoado e seus habitantes, sempre rodeado por garrafas vazias de bebida e por seus capangas. Assim, *El dueño de todo* mostra Don Regino, sentado à mesa na cantina, dando ordens e explorando a população.

¹²⁰Obra fílmica: *Rio Escondido*, 75min37s – 77min01s.

Figura 20 - *El dueño de Todo*, Leopoldo Méndez, 1948



Fonte: <http://www.annexgalleries.com/inventory/detail/PAKA101b/Leopoldo-Mendez/>

Figura 21 - Detalhe da gravura *El dueño de Todo*, Leopoldo Méndez, 1948



Figura 22 - Fotograma de *Rio Escondido* (89min46s)



Figura 23 - Fotograma de *Rio Escondido* (39min58s)



Figura 24 - *!Bestias!*, Leopoldo Mendez, 1948



Fonte: <http://www.fulltable.com/vts/t/ttf/tgp/rio/1.jpg>,

Além da ausência de escola, no povoado de Rio Escondido também não há atendimento médico. Tanto que, quando Rosaura tenta salvar a vida de uma mulher que está agonizando, prestes a deixar seus três filhos órfãos, ela pede a Marcelino que vá até Santiago de La Sierra para chamar Felipe, o médico que conhecera anteriormente. A mulher acaba morrendo e, para evitar que outras pessoas sejam contaminadas pela sua doença, Felipe sugere que a casa seja queimada. Mais uma vez demonstrando o poder que tem na cidade, Don Regino afirma:

DON REGINO SANDOVAL: “Que? Este casebre é meu, o mesmo que todos os demais da rua! Se você queimar eu o enforco! Ouviu?”.¹²¹

A mulher morta acaba enrolada em um *petate* – um tapete de fibras naturais –, enlaçada por um dos homens de Don Regino e arrastada até o cemitério (Figura 23). Mendez, em *Bestias!* (Figura 24) mostra a mulher sendo carregada. Na gravura, seus pés, que estão para fora do *petate*, confundem-se com a poeira que sobe do solo seco. Notamos as feições duras de um dos homens, que observa antes de partir, e o cemitério ao fundo, para onde será levada a mulher. No filme, há mais homens presentes, e nenhum deles olha para trás.

Soledad (Figura 26), *Tambien la tierra bebe tu sangre* (Figura 30), *Las antorchas* (Figura 31) e *Tengo Sed* (Figura 28) enfatizam a temática indígena, reforçando a exploração e, em nosso entendimento, tecendo fortes críticas sociais. São imagens dramáticas, nas quais os indígenas aparecem como vítimas da violência e descaso. No filme, é por meio da liderança e dos ensinamentos de Rosaura que os indígenas passaram a praticar atos de resistência. *Soledad* mostra o interior da casa de adobe, em ruínas. Uma menina, agachada ao seu lado, observa uma mulher deitada. A única iluminação do ambiente escuro resulta da vela, no chão. E *Rio Escondido*, a menina é Raquel que, envolta no véu, observa a mãe agonizando (Figura 25). O bebê – que passará a ser associado ao México – está deitado à direita da mulher. O ambiente expressa solidão e miséria, não há nada na casa além de uma imagem religiosa pendurada na parede e, ao fundo, há um recipiente que parece servir para armazenar água.

Acreditamos que *Tengo sed* (Figura 28) e *Tambien la tierra bebe tu sangre* (Figura 30), conforme apontamos acima, unem elementos de opressão e resistência. No filme, diante da seca, enquanto acontece uma grande procissão, o menino Goyo, irmão de Raquel, invade a propriedade de Don Regino para buscar água. O menino é visto e tenta fugir, mas acaba morto por Regino. Em *Tengo sed*, acreditamos que Leopoldo Méndez faz uma referência aos indígenas de Rio Escondido de modo geral, e não somente a Goyo, que diante da secura do

¹²¹Obra fílmica: *Rio Escondido*, 37min23s – 37min29s.

solo, das plantas e do sol escaldante, imploram aos céus por chuva. Em *Tambien la tierra bebe tu sangre*, Goyo está morto, e a terra seca absorve rapidamente o sangue que escorre do menino. Em *Rio Escondido*, não vemos sangue, mas sim a água retirada do poço particular de Regino molhando a terra seca:

Figura 25 - Fotograma de *Rio Escondido* (32min31s)



Figura 26 - *Soledad*, Leopoldo Méndez, 1948



Fonte: <https://www.mmoca.org/mmocacollects/artworks/soledad>

Figura 27 - Fotogramas de *Rio Escondido* (83min51s - 84min14s)



Figura 28 - *Tengo sed*, Leopoldo Mendez, 1948

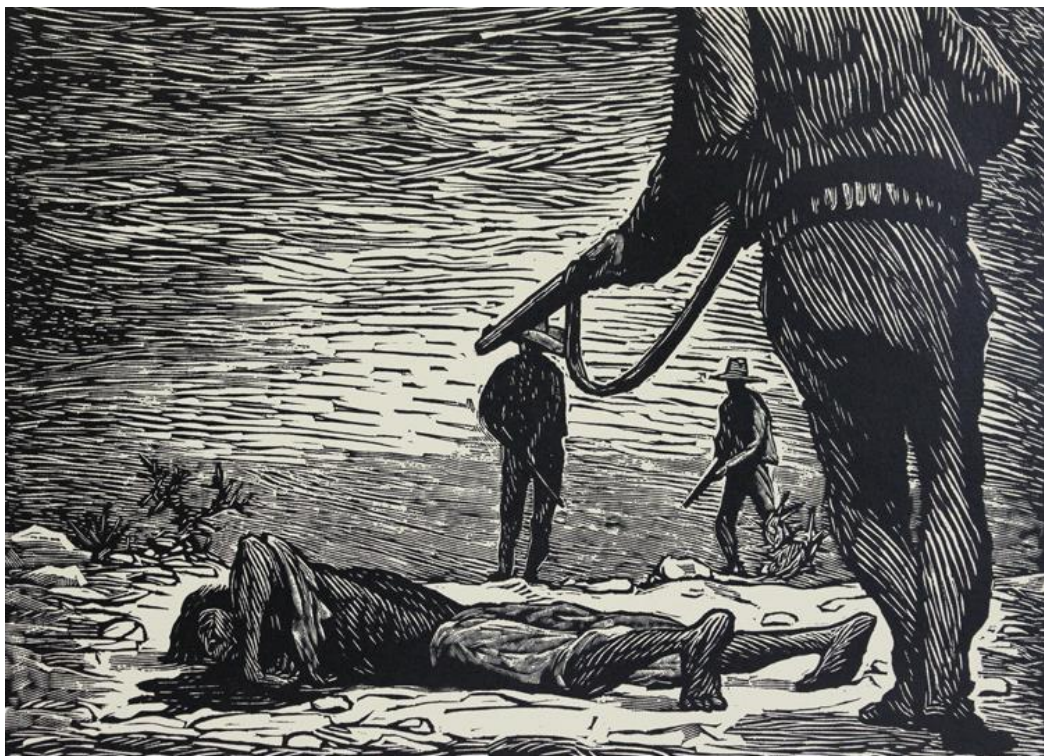


Fonte: <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/PAKA101c/Leopoldo-Mendez/Tengo-Sed-I-Thirst-plate-3-from-Rio-Escondido-a---portfolio-of-ten-linoleum-engravings>, acesso em 14 de agosto de 2018

Figura 29 - Fotograma de *Rio Escondido* (84min16s)



Figura 30 - *Tambien la tierra bebe tu sangre*, Leopoldo Mendez, 1948



Fonte: <http://www.annexgalleries.com/inventory/detail/PAKA101d/Leopoldo-Mendez/Tambien-la-Tierra-Bebe-Tu-Sangre-The-Earth-too-Drinks-Thy-Blood-plate-4-from-Rio>, acesso em 14 de agosto de 2018.

Após a morte de Goyo, Don Regino ordena que o funeral seja finalizado e o menino seja enterrado rapidamente. Rosaura o enfrenta e a população parte em sua defesa. A tensão se torna insustentável quando Regino vai até a escola à procura de Rosaura, para revidar a humilhação. Conforme descreve o roteiro,

O povo indígena se derrama por todos os lados, afluindo em direção à escola, como uma transbordada avenida, e homens e mulheres se detêm contemplando o tremendo espetáculo. Parece que este povo humilhado surgiu por obra de um milagre do seio da mesma terra. Todo Rio Escondido está presente. As filas de indígenas enfrentam cada vez mais os sicários. Esta é a noite da vingança.¹²²

A população, unida, diante da ameaça que Regino representa a Rosaura, segue para a escola carregando tochas. Tanto *Las Antorchas* (Figura 31) quanto *Venciste* (Figura 33) mostram que os indígenas não apenas percebem a violência do cacique, mas, também, passam a resistir a estas condutas injustas. Em *Rio Escondido*, no entanto, essa resistência, conforme veremos adiante, está inteiramente atrelada à presença de Rosaura e do Estado.

Venciste mostra a derrubada do Presidente Municipal e seus homens. Na gravura, Rosaura está envolta pela luz que emana das tochas, carregadas pela população. Iluminada e segurando uma arma, posiciona-se no topo da imagem e, caindo de uma montanha, estão pessoas e cavalos – são os homens de Don Regino. Em *Rio Escondido*, o cacique fora morto por Rosaura na porta da escola, onde ela vivia. Ao invadir o local para tentar violentá-la, é ele que acaba morto – provavelmente, atingido com a arma que Felipe deu a Rosaura, quando partiu de Rio Escondido (Figura 34).

Considerando a narrativa de *Rio Escondido*, entendemos que a morte de Don Regino simboliza não apenas sua queda política, mas a necessidade de ações drásticas para que o Estado Nacional triunfe sobre os poderes dos caciques. Diversas vezes, a professora Rosaura, durante suas aulas, discursa sobre a necessidade de defender o México contra os “maus mexicanos” por meio da educação – assim como fez Benito Juárez.

¹²² Roteiro original de *Rio Escondido*, p. 107.

Figura 31 - *Las antorchas*, Leopoldo Méndez, 1948



Fonte: <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/PAKA101i/Leopoldo-Mendez/Las-Antorchas-Torches-plate-9-from-Rio-Escondido-a---portfolio-of-ten-linoleum-engravings>, acesso em 14 de agosto de 2018.

Figura 32 - Fotograma de *Rio Escondido* (92min23s)



Figura 33 - Venciste, Leopoldo Méndez, 1947



Fonte: <http://www.fulltable.com/vts/t/ttf/tgp/rio/3.jpg>, acesso em 14 de agosto de 2018.

Figura 34 - Fotograma de *Rio Escondido* (92min05s - 92min09s)



Benito Juárez, conforme mencionamos anteriormente, é citado por toda a narrativa, de diversas formas. Nas palavras de Rosaura, ele é o extremo oposto de Don Regino, quem defendia os oprimidos e a pátria, enquanto o cacique escravizava a população e afirmava que sua palavra representava a única lei que deveria ser seguida. Podemos ver essa oposição em uma das aulas de Rosaura:

ROSAURA: “Prometi a vocês falar sobre um grande mexicano. Um dos maiores mexicanos e um dos homens mais ilustres do mundo, que tem sido e continuará sendo, através dos tempos, exemplo de fé e patriotismo. Esse homem se chamou Benito Juarez e era índio, como vocês. Nasceu em um povoado tão distante da civilização como Rio Escondido, e até os doze anos aprendeu a ler e a escrever. Este homem, este índio, chegou a ser Presidente da República, defendeu sua Pátria dos invasores e lutou até a morte pela determinação dos de baixo, os pobres, os analfabetos, os oprimidos, enfrentando aos maus mexicanos, que os haviam transformado em escravos”.¹²³

Rosaura explica que, além de lutar contra os “maus mexicanos”, é necessário fazê-los entender que estão errados, para que se convertam em “bons mexicanos”. Diante da pergunta de Cândido, um dos alunos de Rosaura, “E se não quiserem se converter em bons mexicanos, senhorita?”, Ponciano, outro aluno, responde: “Os quebram, e assim se acaba a raiva”. A professora completa “A solução é um pouco bárbara, mas, as vezes, é necessária”.¹²⁴ Esta solução radical foi justamente a que Rosaura praticou para livrar Rio Escondido da autoridade de Don Regino, assim como já indicamos antes.

Partindo para o fim da narrativa fílmica, Rosaura desmaia logo após matar Don Regino, consequência de uma complicação na doença do coração. Acamada, com poucos dias de vida, a professora, ainda ciente de sua responsabilidade perante o Presidente, pede para que Felipe escreva uma carta. No filme, o conteúdo da carta não é revelado, apenas vemos Rosaura muito emocionada e seu rosto iluminado, como se estivesse conversando pessoalmente com o Presidente, começando a ditá-la para Felipe. No roteiro de *Rio Escondido* podemos ver o teor pessimista da carta, na qual a professora se considera muito pequena diante de enormes forças e tamanha dor existentes no povoado:

ROSAURA: “Senhor Presidente da República, você me confiou generosamente uma missão em Rio Escondido e eu fracassei, Senhor Presidente. Você – tão grande, tão notável, tão augusto! – não poderia ter lançado mão de alguém tão pequeno como eu. Fracassei por que sou muito pequena frente aos problemas tão enormes, frente a deveres tão enormes, frente a forças tão enormes! Agora sei quão grande é você por enfrentar, sozinho, a esta imensa, incurável dor do México. Você me falou de canalizar as forças bárbaras e desencadeadas que oprimem este povo e me pediu que lhe escrevesse assim que pudesse lhe oferecer soluções concretas. Senhor Presidente... isso é como tratar de oferecer soluções concretas ao ímpeto cego de uma tempestade! Este povo vive imerso em um atraso de séculos. Para regenerá-lo, seria preciso dar-lhe tudo. Não há água nem salubridade e todos têm fome. Fome dos estômagos e fome das almas! Eu vim lutar, inspirada por sua fé, e me engoliram as forças mais bárbaras e obscuras. Acabo de matar

¹²³ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 55min52s – 56min43s.

¹²⁴ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 57min27s – 57min51s.

alguém que era totalmente o contrário dos seus sonhos: o carrasco deste povo, o Presidente Municipal. Eu fiz com que se levantasse de seu adormecimento este povo e se despertaram nas almas ímpetos de rebeldia! Fracassei, senhor Presidente, e não trato de amenizar meu fracasso nem de disfarçar minha culpa. Só lhe peço, em nome de tanta e tão generosa luz como você acendeu na consciência de nossa Pátria, acuda em auxílio deste povo desamparado, no qual encontrei toda a dor do México”.¹²⁵

O apelo da professora é recebido pelo Presidente, que responde a carta e a envia ajuda em caráter de urgência a Rio Escondido. No filme, Felipe lê a carta para Rosaura, na qual o Presidente agradece e parabeniza a professora, cuja ação possibilitou que a reabilitação de Rio Escondido pudesse ser efetivada:

PRESIDENTE: “Senhorita Professora Rosaura Salazar: Através de mim, a Pátria agradece a você por seus esforços e a felicita pelo êxito obtido em sua difícil missão. Eu sei quão grandes e dolorosos foram os obstáculos que tive que enfrentar; mas sei, também, que somente o desinteresse e a abnegação de mexicanos como você farão factível a regeneração de nosso povo. Hoje, mais do que nunca, deve ter a certeza de que o México e eu estamos com você, e de que seus sacrifícios se traduzirão em fruto imediato para a região na qual opera em minha representação. Você correspondeu mais que a minha confiança e já dou as ordens para iniciar imediatamente a obra de reabilitação de Rio Escondido”.¹²⁶

Ao terminar a leitura, Felipe fecha os olhos de Rosaura, já morta. Em seguida, a câmera se posiciona diante da imagem do túmulo da professora, e a voz de Felipe *off* lê os seus escritos: “Rosaura Salazar. Professora. Morreu pela Pátria. Repousa aqui por desejo expresso do povo de Río Escondido”.¹²⁷ No último quadro do filme, vemos novamente *Las antorchas* ao fundo da palavra “FIM”. A repetição da gravura e as palavras do Presidente nos remetem a um final de esperança nas ações do Estado e na consolidação do protagonismo do povo (Figura 35).

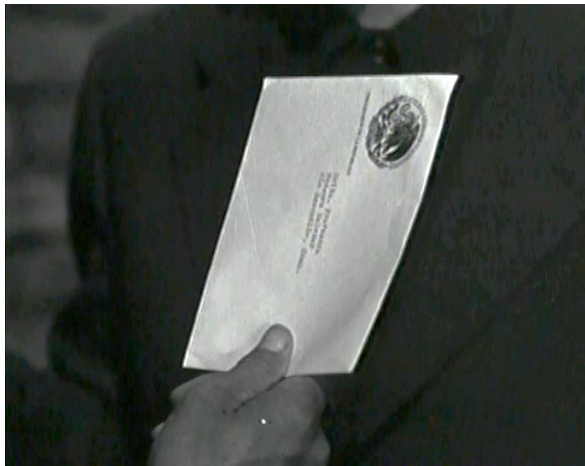
Finalizando este capítulo, mostraremos apenas como está indicado o fim da narrativa no roteiro. Diferente da obra fílmica, nas últimas cenas escritas mostram não apenas esperança, mas sim a ação do Estado no povoado: o Presidente enviaria equipes médicas, alimentos e implementos agrícolas para Rio Escondido. A voz de Felipe, *off*, fala sobre os esforços de Rosaura, que morreu para que Rio Escondido vivesse. Tão forte se torna a imagem da professora, que um retrato seu, segurando o bebê que representa o México, passaria a dividir o altar da Igreja com o crucifixo, em uma espécie de união entre a nação e a religião católica:

¹²⁵ Roteiro original de *Rio Escondido*, p. 112.

¹²⁶ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 101min07s – 102min04s.

¹²⁷ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 102min33s – 102min41s.

Figura 35 - Fotogramas de *Rio Escondido* (100min44s - 102min49s)



CAPÍTULO 2. NARRATIVAS DE NAÇÃO¹²⁸ EM *RIO ESCONDIDO*: INDEPENDÊNCIA, DEFESA E REFORMA NA CONSTRUÇÃO DE UMA “COMUNIDADE IMAGINADA”¹²⁹

Sabemos que, no México, a década de 1920 marcou o início de um projeto de reformulação da autoimagem, no qual atuaram intelectuais, pintores, fotógrafos, diretores e membros da indústria cinematográfica – os quais, por meio do resgate de referenciais culturais, históricos e geográficos, buscavam (re)construir, consolidar e difundir a imagem do México e do mexicano, instruindo a população sobre sua história e suas raízes. A perspectiva unificadora de José Vasconcelos, Secretário de Educação Pública entre os anos de 1921 a 1924, tornou-se a base para o desenvolvimento de um projeto educacional, no qual a arte ocupava o papel de veículo de expressão político-ideológico, voltada para a educação pública.

O período e as temáticas mencionadas no parágrafo acima – o papel dos artistas-intelectuais e dos projetos governamentais nos empreendimentos nacionalistas – comporão os próximos capítulos desta pesquisa. Isso, pois, em nosso entendimento, a análise de *Rio Escondido* como instrumento de criação e difusão de imagens sobre a nação demanda a compreensão dessas referências artísticas, históricas, sociais e culturais. Assim, torna-se claro como os projetos políticos, educacionais e abordagens artísticas do período pós-revolucionário relacionam-se diretamente com os heróis nacionais, datas comemorativas e símbolos pátrios que perpassaram todo o século XIX.

Desse modo, voltaremos-nos, no presente capítulo, para o processo de formação do Estado mexicano pós-independência. Este retorno temporal, a nosso ver, justifica-se com dois importantes argumentos. O primeiro, intimamente ligado à nossa fonte, é que o século XIX e seus heróis são uma presença constante na narrativa de *Rio Escondido*: na “voz” do sino e do Palácio, nas obras de arte do Palácio Nacional, nas falas e discursos de Rosaura, nas imagens penduradas na sala de aula, etc. A Independência, os esforços para manutenção do território nacional ante a ameaça externa (francesa e estadunidense) e a Reforma são os marcos enfatizados pelo filme, junto a Hidalgo e, em especial, Benito Juárez.

¹²⁸ As narrativas de nação compõem as estratégias discursivas propostas por Stuart Hall, as quais compõem o processo de construção e identidades nacionais. Estas narrativas têm como função desenvolver histórias, símbolos, personagens comuns à nação, eventos que remetam ao pertencimento coletivo. Para mais informações, ler: HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

¹²⁹ As “comunidades imaginadas” constituem o pensamento de Benedict Anderson acerca da nação, que seria uma comunidade socialmente construída, imaginada por pessoas que percebem a si próprias como parte de um grupo. Para mais informações, ler ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Esta e outras formas de compreender a nação, bem como abordagens relativas à América Latina e ao México, estarão presentes nas discussões que seguem.

O segundo argumento é que, além da compreensão destes processos históricos para a análise fílmica em si, pautando-nos na bibliografia consultada, percebemos que o século XIX não só exerce forte influência no imaginário nacionalista das primeiras décadas do século XX, mas, também, fora utilizado, na narrativa histórica pós-revolucionária, como parte da “linha evolutiva” que compõe a história mexicana até a chegada da Revolução.

Assim, iniciaremos o presente capítulo com a narrativa fílmica voltada para o século XIX e a formação do Estado Nacional, abordando, lado a lado, as falas do narrador e as pinturas retratadas. Partindo dos temas abordados pelo narrador – Independência, invasões estrangeiras e Reforma – daremos prosseguimento ao capítulo, buscando articular a compreensão da história e o papel da pintura na construção da identidade nacional e das narrativas de nação.

2.1 A unidade na resistência: Independência e invasões estrangeiras

Na narrativa fílmica, caminhando pelo pátio e corredores do Palácio Nacional, Rosaura vê – e ouve – toda a grandiosidade, simbolismo e peso da história mexicana, que passa diante de seus olhos e lhe chega aos ouvidos por meio da voz masculina do Palácio. O processo histórico do país, segundo o narrador, é marcado por grandes acontecimentos, conduzido pela luta e banhado pelo sangue do povo mexicano. Começando pela conquista dos Astecas e inevitável união de nativos com espanhóis, um grande salto nos leva às lutas pela Independência, acontecimentos do século XIX e, por fim, chegamos à Revolução. Em *Rio Escondido*, essa história é contada tanto por meio de pinturas – em tela e murais – quanto por Rosaura, nas aulas e nos diálogos.

No centro de um grande salão, iluminado por janelas laterais e uma fileira de lustres, Rosaura caminha lentamente e observa dois quadros na parede – um de Benito Juarez (sobre o qual falaremos mais adiante neste mesmo capítulo) e um de Miguel Hidalgo (Figura 36). Ambos estão pendurados acima do campo de visão da professora, exigindo que ela olhe para cima enquanto a voz do narrador os descreve:

VOZ DO PALÁCIO: “Este é o salão de embaixadores. [...] E este é Hidalgo, o padre ancião que rompeu barreiras, conduziu campanhas, e que deu a seu povo sua primeira bandeira”.¹³⁰

¹³⁰ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 07min39s – 08min06s. Notamos que a explicação acima não se encontra prevista no roteiro, assim como outras falas do narrador relativas às invasões estrangeiras e a Juarez, conforme veremos adiante.

Figura 36 - Fotograma de *Rio Escondido* (08min00s)



Miguel Hidalgo y Costilla, junto ao também mexicano José Maria Morelos, a Camilo Torres, na Colômbia; Camilo Henríquez, no Chile; Luís Vieira, no Brasil, compõem um rol de sacerdotes que se dedicaram aos movimentos pela Independência de seus países. Maria Ligia Prado afirma ser significativo o número de padres que lutaram nestes movimentos, sendo que grande parte lutava em defesa dos camponeses e pessoas pobres.¹³¹

Hidalgo nasceu em 1753 em Guanajuato. Tornou-se bacharel em artes e teologia pela Universidade do México. No ano de 1803, tornou-se sacerdote na vila de Dolores, norte de Guanajuato. Hidalgo tinha ideias republicanas e criticava a tirania e o despotismo da monarquia: “A leitura de autores franceses, ingleses e também de mexicanos, entre eles o jesuita ilustrado Francisco Clavijero, forneceram-lhe um arcabouço de ideias que justificavam a luta pela emancipação”.¹³²

O sacerdote, após a invasão da Espanha pelas tropas napoleônicas e consequente cativeiro de Fernando VII, passou a liderar um grupo favorável à independência. Com o *Grito de Dolores*, de 16 de setembro de 1810, foi iniciada uma rebelião que duraria onze anos. O Grito consistiu em tocar os sinos da Igreja, de modo a convocar a população para um sermão

¹³¹ PRADO, Maria Ligia 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.

¹³² Ibid., p.64.

de cunho político. Após derrotas e uma traição, Hidalgo fora fuzilado em 30 de julho de 1811. Sua ligação com os mais pobres e com os indígenas é marcante e, segundo Prado,

[...] nos poucos documentos que deixou, aparecem decretos que vinham ao encontro das aspirações dos mais pobres. Por exemplo: em 5 de dezembro de 1810, ordenava a restituição às comunidades indígenas das terras que lhes pertenciam e que tinham sido usurpadas. Tomava, a seguir, duas medidas fundamentais: abolia o pagamento dos tributos indígenas e decretava o fim da escravidão em dez dias, sob pena de morte para os proprietários que não cumprissem o determinado.¹³³

Segundo Prado, no contexto posterior às Independências, as lutas pela emancipação se tornaram, para a produção historiográfica, procesos de extrema importância. Os líderes destes movimentos, no entanto, foram escolhidos e/ou excluídos como heróis durante o processo de construção das narrativas nacionais. Sobre o caso mexicano, a autora afirma que Hidalgo era visto como radical pelos grupos mais conservadores e pela Igreja Católica, a qual difundia uma imagem fortemente negativa do sacerdote excomungado. Fora somente a partir de 1867, com as reformas liberais, que Hidalgo e Morelos passaram a compor o panteão de heróis.¹³⁴

Por meio de nossas leituras e produção visual a qual tivemos acesso, percebemos que é muito vasto o rol de obras – pinturas, gravuras, murais – nas quais Hidalgo e a Independência representam a temática central. São diferentes os estilos de pintura e as maneiras de construir a história mexicana, mas Miguel Hidalgo, de modo geral, é representado de modo bastante similar, junto a símbolos e personagens que identificam seu tempo e sua luta. A obra acima retratada, a qual Rosaura observa, é de autoria de Antonio Fabrés (1854–1936), intitulada *Miguel Hidalgo con Estandarte* (Figura 37), datada de 1904.

O pintor espanhol Antonio Fabrés atuou na Academia de San Carlos entre os anos de 1903 a 1906, período no qual se dedicou à pintura de retratos e paisagens. Chegou a lecionar na *Escuela Nacional de Bellas Artes*, inclusive para os jovens pintores que viriam a se destacar na pintura muralista.¹³⁵ Em sua representação de Hidalgo, não há outros personagens históricos nem prédios políticos, apenas um campo aberto com montanhas ao fundo, o céu claro mas

¹³³ PRADO, Maria Ligia 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, p.67.

¹³⁴ Para mais informações sobre a construção da imagem de Hidalgo, ler: 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.

¹³⁵ Para mais informações sobre Antonio Fabrés e a Academia de San Carlos, ler: CHARLOT, Jean. **Mexican Art and the Academy of San Carlos** (1785-1915). Austin: University of Texas Press, 1962.

coberto por nuvens brancas e o sol se pondo no horizonte. Dentre os elementos da natureza, chama a atenção a figura do sacerdote, vestido de preto, com uma faixa na cintura – como geralmente é representado. Sob as vestes pretas, uma camisa branca e, nos pés, uma bota também preta de cano longo:

Figura 37 - Hidalgo después de la batalla del Monte de las Cruces, Antonio Fabrés, 1904¹³⁶



Fonte: BÁEZ, Eduardo. **La pintura militar de México en el siglo XIX**. México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992, p.23.

¹³⁶ Interessante observar que, tanto esta pintura, quanto várias outras de Miguel Hidalgo, foram fotografadas pelos Casasola e se encontram, atualmente, disponíveis na Colección Archivo Casasola. Estas imagens, bem como o acervo, encontram-se disponíveis no site da Mediateca do Instituto Nacional de Antropología e Historia. Site: https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fondo%3Asinafo_a

Nas mãos de Hidalgo, o estandarte da Virgem de Guadalupe, objeto que geralmente o acompanha nas suas representações. Como exemplo comparativo, podemos citar os murais de Diego Rivera¹³⁷ e Juan O'Gorman. O mural de Rivera, *Epopéya del pueblo mexicano*, compõe a narrativa de *Rio Escondido*, na qual Hidalgo é identificado pelo narrador *off* como “inspirador da nossa Independência”.¹³⁸ Podemos observar que, conforme a Figura 38, um fotograma do filme, na parte superior do quadro, há referências à Revolução Mexicana, com a presença de Zapata e a faixa com os dizeres “*Tierra y Libertad*”. As figuras de destaque, no entanto, em consonância com a fala do narrador, são as de Hidalgo, Morelos, Mina, Guerrero e Iturbide, localizados na parte inferior do quadro. Hidalgo carrega o estandarte e, na mão que está fora do quadro, segura uma corrente quebrada:

Figura 38 - Fotograma de *Rio Escondido* (05min18s)



¹³⁷ O mural de Diego Rivera, *Epopéya del pueblo mexicano*, possui grande relevância para a narrativa fílmica de *Rio Escondido* e permeará grande parte das análises desta pesquisa. No presente capítulo, utilizaremos alguns detalhes do mural, de modo a estabelecer análises comparativas entre esta e outras obras. No capítulo 3, debruçaremos-nos com mais fôlego sobre esta pintura, apresentando a obra de forma mais ampla.

¹³⁸ VOZ DO PALÁCIO: “Aqui estão os inspiradores de nossa Independência: Hidalgo, Morelos, Mina, Guerrero, Iturbide”. Obra fílmica: *Rio Escondido*, 05min16s – 05min24s.

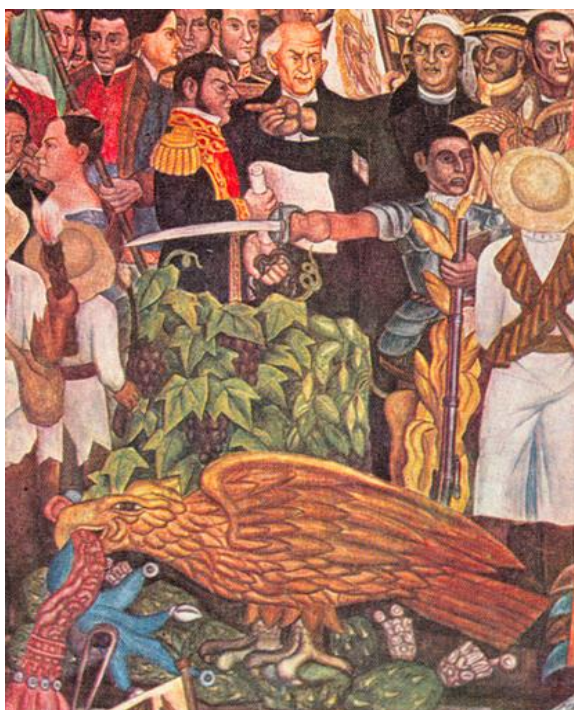
Os padres Hidalgo e Morelos ocupam o centro do quadro. Hidalgo, assim como na pintura de Fabrés, segura um estandarte com a imagem da Virgem de Guadalupe. Sobre este detalhe do mural de Rivera, Camilo de Mello Vasconcellos chama atenção para o caráter social atribuído às lutas pela independência, afirmando que

[...] esse aspecto, estabelece uma relação entre passado e presente, pois na guerra pela independência está em questão o pensamento social mexicano, ou uma revolução agrária já anunciando as demandas sociais da Revolução de 1910 e toda a posterior retórica estatal.¹³⁹

Vasconcellos chama atenção, também, para elementos presentes abaixo de Hidalgo, no mural de Rivera – os quais podemos visualizar na figura 39:

A representação da  guia ocupa uma posição central, um pouco mais abaixo da representação do padre Miguel Hidalgo. Esta imagem está baseada num monumento de pedra pertencente à cultura mexicana, encontrado em 1926 na ala sul do Palácio Nacional, outrora o local onde se situava o Palácio de Moctezuma. O ponto principal do monumento, é a  guia que sustenta em seu bico uma serpente apoiada sobre um p  de nopales, que simboliza a fundação de Tenochtitlán.¹⁴⁰

Figura 39 - Detalhe do mural *Epopéya del pueblo mexicano*. Diego Rivera, 1929-1935



Fonte: VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **As representações das lutas de independência no México na  tica do muralismo**, p.188.

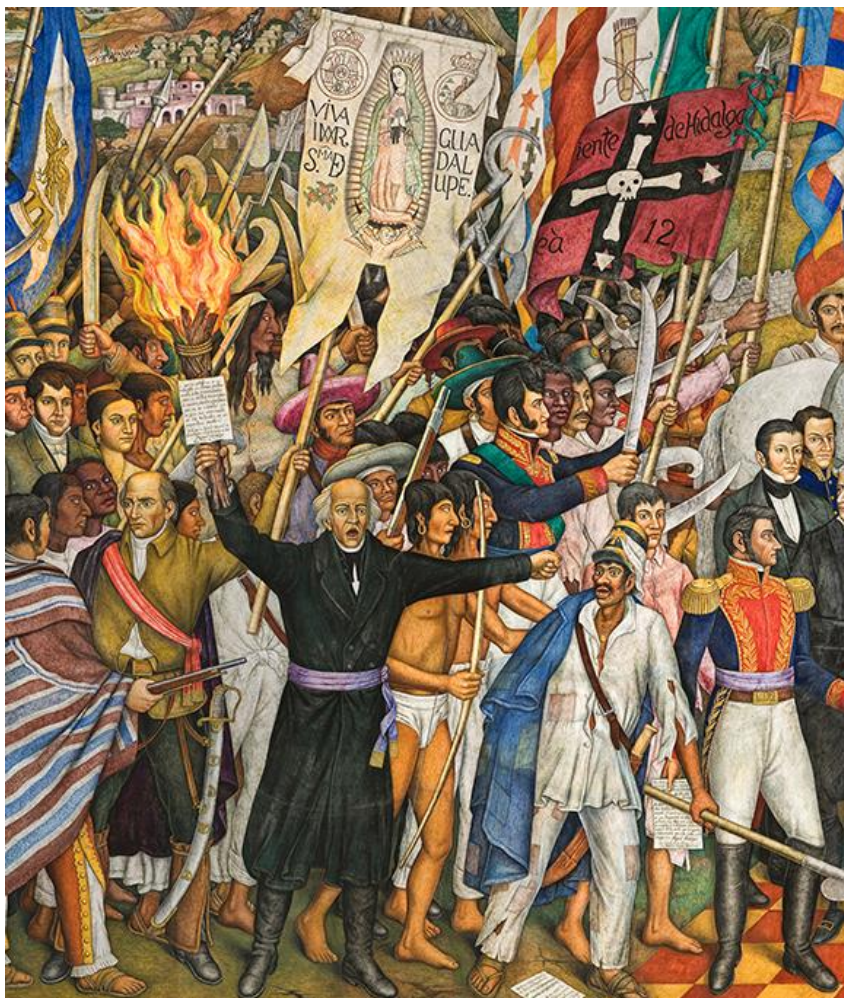
¹³⁹ VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As representações das lutas de independência no México na  tica do muralismo: Diego Rivera e Juan O'Gorman. **L'Ordinaire Latino-Américain**, v. 212, 2010, p.189.

¹⁴⁰ Ibid., p.189.

Pautando-nos na análise de Vasconcellos, bem como nas leituras e análises às quais nos debruçamos até o momento, percebemos que a Independência – e, em especial, a figura de Hidalgo – são inseridos no centro da narrativa histórica mexicana, estabelecendo um fio condutor entre as raízes pré-hispânicas e a Revolução Mexicana. Este fio passa, necessariamente, pelas lutas independentistas, ao passo que parece ignorar o pasado colonial espanhol.

Buscando estabelecer paralelos entre as representações de Hidalgo por Fabrés e Rivera, chamamos atenção para o mural *Retablo de la Independência*, de Juan O’Gorman (Figura 40). Inaugurado em 1961 – posterior à pintura de Fabrés, ao mural de Rivera e ao próprio filme *Rio Escondido* – esta obra também confere ao sacerdote um papel central e se utiliza de alguns símbolos presentes nas anteriores. Segundo Vasconcellos, o próprio Rivera fora convidado pelo diretor do Museu Nacional de História, Antonio Arriaga Ochoa, para pintar o referido mural. Com sua morte, ocorrida em 1957, Juan O’Gorman realizou o trabalho:

Figura 40 - Detalhe do mural *El retablo de la Independência*, Juan O’Gorman, 1960



Fonte: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/mural%3A387>

Nesta imagem também está presente o povo mexicano, representando diferentes etnias e idades, como uma referência à participação popular no movimento. Também chamam a atenção os trajes de Hidalgo, reforçando as vestes e botas pretas sobre a camisa branca, e a faixa colorida na cintura. O estandarte da Virgem de Guadalupe se faz muito claro e visível, mostrando a patrona do Exército Insurgente. Segundo Camilo de Mello Vasconcelos, o mural é dividido em quatro seções:

A terceira seção (localizada no centro do mural) mostra a luta armada com o padre Miguel Hidalgo como figura principal que aparece duas vezes: primeiro mais jovem em traje de campanha desfraldando o estandarte da Virgem de Guadalupe e logo depois (mais velho) carregando a tocha, símbolo da liberdade, com o decreto de Guadalajara, documento importante no qual Hidalgo propunha a abolição da escravidão e a repartição justa da terra. Ao seu lado estão vários personagens de todos os estratos sociais que participaram da luta.¹⁴¹

Este *Estandarte de la Virgen de Guadalupe* fora utilizado por Hidalgo durante sua participação na luta pela Independência nacional. Segundo o *Libro de Banderas Históricas*, desenvolvido pela Secretaria de Defesa Nacional¹⁴² para as comemorações do bicentenário da Independência do México, este estandarte pode ser considerado a primeira bandeira mexicana – levando-nos a uma associação entre esta insígnia e a fala da voz do Palácio, que informou à Rosaura o fato de Miguel Hidalgo ter dado “a seu povo sua primeira bandeira”.¹⁴³

Interessante observar que o *Libro de Banderas Históricas* tem como principal objetivo ajudar o povo mexicano – em especial às crianças – a conhecer sua história e a importância dos símbolos pátrios. Nesse sentido, dedica todo o primeiro fascículo¹⁴⁴ ao estandarte mencionado, bem como ao *Estandarte El Doliente de Hidalgo*, desenhado em homenagem à morte do padre, e a *Bandera de José Maria Morelos y Pavón*, utilizada para unificar as suas tropas, sendo uma das primeiras bandeiras que utilizou o escudo de armas nacional.¹⁴⁵ Ao iniciar as publicações com o símbolo que remete à luta de Hidalgo e suas campanhas pela Independência, fica claro o reconhecimento oficial de sua figura como o “pai da pátria”, cujos esforços deram origem à nação.

¹⁴¹ 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, 2010, p.201.

¹⁴² SECRETARIA DE SEGURANÇA NACIONAL. *Libro de Banderas Históricas*. Fascículo 1, 2010.

¹⁴³ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 08min01s – 08min06s.

¹⁴⁴ São seis fascículos no total, disponíveis no site da Secretaria de Defesa Nacional por meio do link <https://www.gob.mx/sedena/documentos/libro-de-banderas-historicas>

¹⁴⁵ SECRETARIA DE SEGURANÇA NACIONAL. Op. cit.

Também podemos notar que as pinturas acima retratadas, bem como as referências visuais a Hidalgo, de forma geral, se utilizam desse simbolismo – o qual fora incorporado pela história oficial. Tanto a pintura em tela, quanto as pinturas murais, representam o padre junto ao Estandarte e, simbolicamente – ou até literalmente –, quebrando as correntes da dependência e da servidão.

A bandeira como símbolo visual carrega uma bagagem pesada da história nacional. As bandeiras nacionais simbolizam, para o Exército Nacional, a lealdade e as virtudes militares; nas festividades públicas, são as cores da bandeira que determinam como as ruas e espaços públicos serão decorados. No caso do México, a bandeira nacional representa a fusão que originou o povo mexicano: a busca, conquista e manutenção da liberdade. Tal símbolo, “em sua mais alta significação, é símbolo da nacionalidade e de representação genuína da Pátria”.¹⁴⁶ O estandarte, por sua vez, “é uma insignia que usam os corpos montados, e consiste em um pedaço de tela quadrada, pendurado em um mastro, no qual se bordam ou sobrepõem as Armas Nacionais (escudo)”.¹⁴⁷ Também são chamados estandartes “o pedaço de tela pendurado em uma barra horizontal, sujeita a um mastro e que geralmente é empregada por corporações ou associações religiosas, civis ou estudantis”.¹⁴⁸

Figura 41 - *Virgem de Guadalupe*, Andrés López, 1805



Fonte: SECRETARIA DE SEGURANÇA NACIONAL. **Libro de Banderas Históricas**. Fascículo 1, 2010, p.6.

¹⁴⁶ SECRETARIA DE SEGURANÇA NACIONAL. **Libro de Banderas Históricas**. Fascículo 1, 2010, p. 2.

¹⁴⁷ Ibid., p. 2.

¹⁴⁸ Ibid.

A imagem acima, da Virgem de Guadalupe, utilizada como bandeira por Hidalgo, fora pintada por Andrés López, em 1805, em óleo sobre linho. Teria sido retirada pelo padre da igreja de Atotonilco El Grande, no dia 16 de setembro de 1810. Assim, aos gritos por liberdade, igualdade, progresso e nação da luta do padre, uniam-se os “vivas” à Virgem de Guadalupe – cuja imagem passava a aglutinar proteção divina, identidade coletiva e pertencimento, territorialidade e soberania:

Para estes momentos da história de nosso país, não existia o conceito de bandeira nacional; por isso o fato de tomar a imagem da Virgem de Guadalupe como estandarte, teve grande significado, devido a que esta era o mais venerado dos símbolos religiosos novo-hispânicos. Em virtude da popularidade do culto guadalupano, entre a maior parte da sociedade da Nova Espanha, a imagem da Virgem de Guadalupe se converteu em um excelente elemento de unidade ideológica. Ademais, esta serviu para fortalecer a fé dos insurgentes no movimento emancipador, que em sua maior parte eram indígenas. Recordemos que o culto à Virgem de Guadalupe esteve unido à tarefa de pregação, de maneira que os indígenas viam nela um signo de proteção, considerando-a ademais sua padroeira.¹⁴⁹

Figura 42 - Estandarte de la Virgen de Guadalupe



Fonte: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetohistorico%3A2295>

¹⁴⁹ SECRETARIA DE SEGURANÇA NACIONAL. **Libro de Banderas Históricas**. Fascículo 1, 2010, p.8-9.

Da imagem original (figura 41), criou-se o *Estandarte de la Virgen* (Figura 42). Segundo informações da Secretaria de Segurança, na publicação *Libro de Banderas Históricas*, no canto superior esquerdo do Estandarte se vê o escudo espanhol, que representa os reinos de Leão e Castela, como uma referencia às Grandes Navegações e a conquista do México pelos espanhóis. À direita deste símbolo, na cabeça da Virgem, a coroa imperial e, no canto superior direito, outro escudo – neste caso, da provincia franciscana de San Pedro y San Pablo de Michoacán. Este faz alusão à ordem religiosa que promoveu a evangelização da Nova Espanha. Nos cantos inferiores direito e esquerdo, rosas de Castilla, representando a Espanha. No centro, nos lados direito e esquerdo da Virgem, vemos escrito, de forma abreviada, os dizeres “Viva Maria Santíssima de Guadalupe”.¹⁵⁰

No mural de O’Gorman, além do Estandarte da Virgem, vemos *El doliente de Hidalgo* – bandeira vermelha, com uma cruz negra no centro – que representa a morte do padre e, também, carrega forte simbolismo patriótico e religioso. A obra de O’Gorman, assim como o mural de Rivera, é repleta de referências, personagens, símbolos e mensagens aglutinadoras da nação, que dão a ela significados e sentidos. Além do caráter oficial de ambas, pintadas em prédios públicos e sob o mecenato do Estado, estas pinturas são fortemente citadas, analisadas e reproduzidas, influenciando, também, outras obras artísticas. Sobre o significado de ambas as pinturas em seus devidos contextos, Camilo de Mello Vasconcelos afirma que:

Nos anos em que Rivera pintou sua história do México, o enigma a ser resolvido era o da nação mexicana em um momento em que a Revolução, agora no poder, passava por sua institucionalização. Com O’Gorman, o contexto político era outro e o poder político oficial buscava sua legitimação ao apropriar-se da leitura da Independência como comparativo dos novos tempos vividos pela Revolução de 1910, numa espécie de legado ou herança a ser preservada até os dias atuais.¹⁵¹

Ainda que o mural de O’Gorman tenha sido criado em um contexto posterior ao qual nos debruçamos nesta pesquisa, sua presença nesta discussão possibilitou que pudéssemos entender o processo de construção e difusão da imagem de Hidalgo, como um personagem basilar para a nação mexicana. Vemos, em pinturas de diferentes contextos, o uso de símbolos, referências e características que, até os dias atuais – considerando o *Libro de Banderas Históricas* – são mantidas. Assim, é perceptível que, para além da década de 1940, a narrativa

¹⁵⁰ SECRETARIA DE SEGURANÇA NACIONAL. **Libro de Banderas Históricas**. Fascículo 1, 2010.

¹⁵¹ 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, 2010, p. 201-202.

da história neste país segue reconhecendo e exaltando Hidalgo como um de seus mais importantes heróis, recorrendo à história para atribuir significados às suas ações.

Em *Rio Escondido*, é justamente a história nacional que conduz toda a narrativa. Não nos referimos somente ao narrador *off*, a voz do Palácio, conforme apontamos acima, mas, também, ao passado que se faz presente por toda a trajetória de Rosaura, que a guia e conduz. O passado e a nação estão no Zócalo, na Catedral e nos prédios históricos que compõem as cenas iniciais do filme. Estão no Sino, que, em uma breve frase, refere-se ao Grito de Dolores, à data simbólica e a Hidalgo – sem mencioná-lo. No Palácio, nas escadarias, no mural de Rivera, nas pinturas do Pátio dos Embaixadores. Estão nas paredes da sala de aula em *Rio Escondido*, paredes que sustentam as figuras de Juarez e identificam o território nacional com o mapa do México. O passado, a nação e seus heróis são utilizados, por Rosaura, para dar legitimidade e sentido às suas ações e aos seus discursos.

Assim como em *Rio Escondido*, no México, logo após a rebelião liderada por Miguel Hidalgo, em 1810, e a posterior Declaração de Independência, em 1821 – e Proclamação da República, em 1824 –, fora transformado o sentido do passado e da história. Os valores cristãos e seus protagonistas – a Igreja e o Estado espanhol – foram substituídos por novos heróis, aqueles que lideraram o processo da Independência, lutaram pela República e pelos *mexicanos*. Após a Independência, novas datas comemorativas foram assumidas, novos atores reverenciados, monumentos construídos e cenas reproduzidas.¹⁵²

Os novos símbolos pátrios representavam a nação independente, expressavam a unidade identitária e, no caso da bandeira tricolor, “foi o primeiro emblema cívico, não religioso, que uniu a antiga insígnia dos mexicas com os princípios e as bandeiras surgidas da guerra de libertação nacional”.¹⁵³ Nessa direção,

A substituição da história sagrada por uma história nacional se realiza sob a ação do Estado e suas instituições. O Estado é o primeiro propulsor da história nacional, o definidor de seus conteúdos e o instrumentador de sua difusão nos diversos setores sociais e nos lugares mais afastados do território nacional. Os meios que imaginou para alcançar estes objetivos foram o calendário cívico, o livro de história, o sistema educativo e a pintura de história.¹⁵⁴

¹⁵² FLORESCANO, Enrique. Imagen e historia. 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, p. 11-47.

¹⁵³ 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, p. 7.

¹⁵⁴ FLORESCANO, Enrique. Imagen e historia. 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, p. 35-36.

Nesse sentido, pautando-nos principalmente nas considerações de Benedict Anderson, notamos que a nação em formação, para além de unidade territorial, social, política, também exige a unificação da diversidade social e cultural por meio da história e dos símbolos nacionais. Por iniciativa do Estado, protagonista no desenvolvimento de símbolos pátrios e históricos, os símbolos religiosos ou dinásticos cedem espaço a um novo conjunto de crenças: a nação. Anderson atribui essa substituição da história sagrada por uma nacional ao fato de que o nacionalismo se associa “aos grandes sistemas culturais que o precederam” – a fé religiosa e os reinos dinásticos – e surge para combatê-los.¹⁵⁵

Em declínio no século XVIII, estes sistemas culturais foram combatidos e criticados pelo Iluminismo, pelo secularismo racionalista e pelo próprio nacionalismo. O declínio da fé religiosa se associa diretamente ao rebaixamento da língua associada ao sagrado e à verdade – o latim – e, por sua vez, a queda dos Estados dinásticos se vincula ao declínio da noção de legitimidade dos governantes.¹⁵⁶

Ainda segundo o autor, estes sistemas haviam sido, tal qual posteriormente o nacionalismo, estruturados sobre bases incontestáveis. No caso da nação, sua base incontestável é a “comunidade política imaginada”.¹⁵⁷ *Imaginada*, pois, por menor que seja a nação, não há familiaridade e contato entre os seus habitantes. *Comunidade*, pois, independente das condições sociais e da relação entre as classes, a nação será imaginada por meio de um coletivismo horizontal.¹⁵⁸

Percebemos que Anderson não associa a ideia de nacionalismo a algo construído e transmitido pelas elites dirigentes, mas sim a um imaginário que perpassa toda a sociedade. Assim, para o autor, o nacionalismo imaginado atinge a coletividade e alcança legitimidade emocional. A imaginação, para além da invenção, ultrapassa a compreensão marxista do termo – a qual “entende a política como exercício exclusivo dos mandatários e poderosos”.¹⁵⁹

Hobsbawm, por sua vez, entende a nação como uma imposição das camadas dirigentes, “de cima para baixo”. O nacionalismo propagado pelo Estado, bem como suas orientações ideológicas, mostram-se, para este autor, distantes da forma como a população entende a

¹⁵⁵ ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 39.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid., p. 32.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In ANDERSON, Benedict R. Op. cit., p. 10.

consciência nacional, sendo as camadas populares, “trabalhadores, empregados, camponeses”, as últimas a serem afetadas.¹⁶⁰

Nesta pesquisa, entendemos que a ideia de nacionalismo sustenta o próprio Estado nacional, sendo impulsionada a partir de interesses e necessidades políticas das camadas dirigentes e, por sua vez, construindo imagens e sentidos que atingem a comunidade. Os referenciais nacionais passam a ser, constantemente, reelaborados e reconstruídos, pelo Estado e pela própria comunidade, e estas “[...] reelaborações sucessivas mostram como a sobrevivência simbólica dos indivíduos e das coletividades depende da manutenção de referências identitárias”.¹⁶¹

No México, essas “reelaborações sucessivas” se fazem presentes para além da necessidade de se encontrar uma unidade histórica, cultural e identitária. Segundo Rafael Barajas Duran, trata-se, também, de uma questão de segurança. Isso, pois, perante a ameaça externa, vinda em especial dos Estados Unidos em expansão, a segurança nacional exigia um alto grau de coesão interna e sensação de pertencimento comum, para que a população pudesse resistir ao poder vindo do norte. Não seria possível conservar a unidade de um país com “culturas, características, interesses, origens, aspirações, referências e projetos de futuro tão distintos e, as vezes, opostos entre si”.¹⁶²

Nesse sentido, a natureza, a geografia e a fronteira também se fizeram presentes de maneira recorrente na construção identitária e manutenção da soberania mexicana. No entanto, conforme a análise de Catherine Héau-Lambert e Enrique Rajchenberg, a concepção de “pátria”, no México, não correspondia ao território sobre o qual o Estado tinha soberania formal, estando o norte excluído da representação territorial da nação, visto como excedente, sedentário, supérfluo. A Mesoamérica¹⁶³ por sua vez, era o território considerado como o berço

¹⁶⁰ HOBBSAWM, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 21.

¹⁶¹ 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 Cultura e Política nas Américas**. Assis: UNESP Publicações, 2009, p. 71.

¹⁶² 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, p. 116-177, p. 128.

¹⁶³ Acreditamos que as seguintes palavras de Miguel León-Portilla possam resumir a trajetória do termo Mesoamérica e possíveis definições do mesmo: “Alguns estudiosos, particularmente Eduard Seler (1849-1922), introduziram há mais de setenta anos a expressão *Mittel America* para designar a região onde floresceu uma alta cultura indígena no México central e meridional e no território contíguo dos países do norte da América Central. Muitos anos depois, em 1943, Paul Kirchhoff, em seu ‘Mesoamérica: Sus Limites Geográficos, Composición Étnica y Caracteres Culturales’, *Acta Antropológica*, 1: 92-107 (Escuela Nacional de Antropología, México, 1943), focalizou sua atenção nos limites geográficos do que ele chamou Mesoamérica. Mesoamérica é mais que um termo geográfico: designa também a região em que altas culturas e civilizações nativas se desenvolveram e disseminaram sob várias formas e em épocas diferentes. No momento da invasão europeia, em 1519, suas

da nação e do mexicano. “De fato, o mexicano do século XIX é caracterizado por um desdém político, literário e sentimental para o norte, sempre evocado como um deserto habitado por bárbaros indomáveis que poderiam ser mais facilmente exterminados ou domesticados pelos vizinhos do norte”.¹⁶⁴

As considerações de Barajas Duran e a de Héau-Lambert e Rajchenberg nos levam a duas temáticas marcantes na formação da nação e construção identitária mexicana: a necessidade de resistir ao inimigo externo e a questão territorial – que, por sua vez, relaciona-se diretamente à questão indígena. Relativo à resistência, para Baggio, tanto a construção quanto a manutenção da imagem de nação estão atreladas à necessidade de luta contra um inimigo externo em prol da soberania nacional, defesa contra o colonialismo, imperialismo, dependência. Dessa forma, a “libertação nacional foi elemento central do ideário da maioria dos movimentos revolucionários latino-americanos nos últimos dois séculos”.¹⁶⁵

Em *Rio Escondido*, a ameaça externa se faz presente em dois eventos: a invasão estadunidense e a invasão francesa. Durante a descrição do mural de Diego Rivera no Palácio Nacional, o narrador faz referência a estes episódios, e a câmera foca nos detalhes da pintura que os retratam (Figuras 43). Assim como a fala sobre Miguel Hidalgo, as frases ditas pelo narrador não fazem parte do roteiro de *Rio Escondido*, e não há nenhuma referência, neste texto, à ameaça estrangeira no México.

Na obra fílmica, por outro lado, os eventos não só ocupam espaço relevante na narrativa durante a apresentação do mural, mas, também, reforçam o patriotismo e a resistência do povo mexicano e dos personagens que garantiram a conquista e a manutenção da liberdade: Miguel Hidalgo e Benito Juárez:

VOZ DO PALÁCIO: “1847. Os jovens heróis escrevem uma página de ouro defendendo o solo mexicano ante a invasão norte-americana. 1862. O México volta a regar com sangue seus campos de batalha, contra a invasão francesa”.¹⁶⁶

fronteiras ao norte eram o rio Sinaloa a noroeste e o Panuco a nordeste, enquanto que no centro-norte ela não se estendeu além da bacia do rio Lerma. Seus limites ao sul eram o rio Motagua, que desemboca no golfo de Honduras no mar dos Caraíbas, as praias meridionais do lago Nicarágua e a península de Nicoya na Costa Rica.” 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, p. 25.

¹⁶⁴ 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.47.

¹⁶⁵ BAGGIO, Kátia Gerab. Reflexões sobre o nacionalismo em perspectiva comparada. As imagens da nação no México, Cuba e Porto Rico. **Varia Historia**, n.28, Dezembro de 2002, p. 42.

¹⁶⁶ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 05min25s – 05min44s.

Figura 43 - Fotograma de *Rio Escondido* (05min25s - 05min37s)



Na figura acima vemos uma referência à guerra que envolveu México e Estados Unidos, entre os anos de 1846 e 1848, ocorrida na esteira da expansão territorial estadunidense. Após a perda de quase metade de seu território, o México enfrentaria uma nova invasão. Além disso, vemos o fuzilamento do Imperador Maximiliano I por soldados republicanos. Maximiliano governou o México de 1864 a 1867, o qual se tornara imperador por intermédio de Napoleão III e do exército francês, com apoio de setores conservadores mexicanos. No ano de 1867, os liberais retomaram o poder e Maximiliano foi fuzilado.¹⁶⁷

Identificando ambas as datas que marcam estes eventos – 1847 e 1862 – a voz do Palácio atribui a “jovens heróis” a escrita desta “página de ouro” da história mexicana. “Os campos de batalha regados com sangue” não apenas garantem a unidade territorial mexicana, mas são agregados à narrativa histórica do país. Notamos que, mais uma vez, o narrador *off* faz referência ao sangue, associando-o ao sacrifício do povo mexicano. Inicialmente, as origens deste povo resultou das bodas entre Espanha e Cuauhtemotzin, do *sangue* e do fogo.¹⁶⁸ Para manter a unidade nacional, os heróis mencionados acima *sangram* pela pátria. Após o porfiriato, o “furacão” da Revolução abre, outra vez, com sangue “outra página de esperança”.¹⁶⁹ Por fim, a luta *sangrenta*, a revolução social pela dignidade dos camponeses, dos trabalhadores das

¹⁶⁷ Para mais informações sobre estes acontecimentos, ver: GARCÍA, Erik Velásquez [et al.]. **Nueva Historia General de México**. México, D.F.: El Colegio de México, 2010.

¹⁶⁸ VOZ DO PALÁCIO: “Aqui estão nossas origens. Sangue e fogo. Gênio da Espanha e gênio de Cuauhtemotzín. Uma união que, cruelmente, parece expressar a fatalidade que toda vida nova requer para fincar a raízes da pátria!”. Obra fílmica: *Rio Escondido*, 05min00s – 05min15s.

¹⁶⁹ VOZ DO PALÁCIO: “O ímpeto da Reforma se converte em paz. México conquista sua primeira soma. Porfírio Díaz. Depois, como para abrir outra vez com sangue outra página de esperança, o furacão da Revolução. Madero, Carranza. Sangue do México. Um povo se levanta e o relógio da História marca uma hora distinta!”. Obra fílmica: *Rio Escondido*, 06min01s – 06min23s.

fábricas e seus filhos.¹⁷⁰ Em nosso entendimento, o sangue remete tanto à sua conotação literal – mistura, miscigenação, origem de um povo novo – quanto à ideia de sacrifício, patriotismo e manunção da autonomia nacional.

Tal qual o simbolismo do sangue utilizado em *Rio Escondido*, a consolidação da identidade nacional perpassa as lutas pela manutenção da autonomia mexicana. Assim, a defesa territorial se relaciona diretamente com a imagem construída sobre a nação, e os personagens que garantiram tal autonomia se tornam “heróis” nacionais. Conforme afirmamos acima, acreditamos que, da questão territorial, deriva a temática indígena. Abaixo, explicaremos brevemente esta ligação e, no próximo capítulo, debruçaremos-nos sobre a questão indigenista, além da representação dos indígenas no mural de Rivera e em *Rio Escondido*.

Acreditamos que, além da organização política e social, o local habitado pelos povos nativos, quando da conquista do México, apresenta-se como fator determinante para a associação – ou não – destes indígenas à nação no pós-independência. Segundo Schwartz e Lockhart, desde o período colonial, a ocupação da Alta Califórnia e da região norte mexicana foram realizadas de forma descontínua. Durante o período colonial, o norte não dispunha de recursos minerais que incitasse a ocupação, tampouco indígenas sedentários para compor a força de trabalho. Os povos nativos, que ali viviam, modificavam frequentemente seu local de habitação, obedecendo muito mais aos elementos naturais – como as estações do ano – do que a hierarquias imperiais, resistindo amplamente à conquista e às políticas tributárias impostas pelos espanhóis em outras partes do Vice Reinado.¹⁷¹

Ocupado prioritariamente por missionários religiosos, os quais foram expulsos do México no contexto das Reformas Bourbônicas, o imaginário em torno do norte se delineou atrelado ao indígena que ali habitava:

O imaginário social novo-hispanico distinguiu claramente entre índios pacíficos, isto é, sedentários, úteis para o trabalho agrícola e mineiro, e os índios [...] nômades relutantes em qualquer assentamento e trabalho fixo que povoou o norte da Nova Espanha.¹⁷²

¹⁷⁰ VOZ DO PALÁCIO: “Em um mar de confusões a pátria se desgarra e sofre na sangrenta luta da revolução social pela dignidade humana, pela verdade que está em seus campos, em suas fábricas e em seus filhos”. Obra fílmica: *Rio Escondido*, 06min29s – 06min59s.

¹⁷¹ A relação entre o nível de desenvolvimento material dos povos nativos e a capacidade de resistência à colonização é desenvolvida por Stuart Schwartz e James Lockhart, para os quais se pode dividir os habitantes da América em três grupos: sedentários, semi-sedentários e não-sedentários, tendo maior poder de resistência os povos não submetidos a hierarquias políticas e sociais, entre outros fatores. Para mais informações, ver: SCHWARTZ, Stuart e LOCKHART, James. **A América Latina na época colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

¹⁷² HÉAU-LAMBERT, Catherine; RAJCHENBERG, Enrique. El desierto como representación del territorio septentrional de México. *Antíteses*, v. 5, n. 9, Jan. /Jul. 2012, p. 351-369, p. 354.

Após a Independência, a escassez e irregularidade dos recursos federais para ocupação e defesa do norte mexicano, fizeram com que a referida região não fosse incluída ou reconhecida como parte formadora da identidade e da nação. Por outro lado, neste mesmo período, a política centralizada e sociedade hierarquizada dos Astecas passaram a ser vistas, pela elite governamental, como elementos basilares para os novos símbolos e valores pátrios. Dessa forma, o México passava a ser visto como

[...] uma nação que se equipara e se confunde quase exclusivamente com a Mesoamérica, cujo eixo político chega a ser por metonímia a antiga Tenochtitlán convertida posteriormente na criolla Cidade do México, berço da Virgem de Guadalupe. Os novos heróis são Moctezuma, Cuauhtémoc e Xicoténcatl, cujos domínios territoriais — o Anáhuac — se detêm frente aos chichimecas. O neoaztequismo patriótico exclui o norte do México das fronteiras da pátria.¹⁷³

O indígena sedentário seria o único reconhecido como formador da nação, aquele cujo sangue fora misturado com o dos espanhóis, tanto no pós-Independência, quanto em períodos mais contemporâneos. Podemos citar como exemplo o estudo de Júlia Uzun sobre manuais escolares do porfiriato, nos quais os chichimecas eram caracterizados como bravos, selvagens, nômades, desprovidos de elementos sagrados e deuses, e, assim, permanecendo após a conquista espanhola. Os mexicas (toltecas, nahoas e astecas), por sua vez, foram associados à base nacional mexicana, providos de desenvolvimento cultural e civilidade.¹⁷⁴

Conforme a citação de Florescano, mais acima neste capítulo, vimos que, junto ao calendário cívico e à pintura de história, os livros e o sistema educativo foram meios utilizados pelo Estado para impulsionar a história nacional. No contexto analisado por Uzun, os livros escolares e as instituições governamentais viam, nessa história, objetos de instrução cívica. Assim, por meio dos manuais, eram valorizadas a centralização política e a importância deste modelo na organização e regulamentação da vida da população: “Uma sociedade em que os indivíduos não se associaram, não se submeteram e não prestaram obediência a um poder

¹⁷³ 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.52.

¹⁷⁴ 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.

centralizado não poderia ser admitida como uma sociedade digna de valor para a nação moderna”.¹⁷⁵

Enquanto a mesoamérica passava a ser associada à nação, o norte se tornava sinônimo de deserto, vazio, território inóspito e desprovido de civilização: “o norte do México, o deserto, constitui-se no *outro* da civilização, em sua imagem invertida. Se o território, como dissemos, é construtivo de identidade, ele também delimita a diferença e define a alteridade”.¹⁷⁶

Tão forte e significativa seria esta distinção que, para Andrés Reséndez Fuentes, a diferenciação territorial e populacional entre norte e centro-sul possibilitou a anexação de territórios mexicanos pelos estadunidenses.¹⁷⁷ Reforçando a relação entre a formação do México ante a presença estadunidense, para Octavio Ianni, “a fisionomia do México, no que se refere ao nacionalismo, à valorização da cultura popular, às heranças astecas e maias, à mexicanidade [...] naturalmente tem relação com a história e vicissitudes da vizinhança com os Estados Unidos”.¹⁷⁸

Além das referências, em *Rio Escondido*, sobre a proteção da autonomia nacional ante invasões externas, que nos levaram a tecer algumas considerações sobre a relação entre território e identidade, notamos uma significativa oposição entre a paisagem do norte do país – onde se localiza a cidade de Rio Escondido – e os símbolos geográficos tradicionalmente associados ao México (vulcões, picos, magueyes). Nesse sentido, entendemos território e natureza como elementos complementares, e acreditamos que sua diferenciação pode englobar

¹⁷⁵ 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, p. 173.

¹⁷⁶ 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, p.55. Grifos meus.

¹⁷⁷ FUENTES, Andrés Reséndez. Guerra y identidad nacional. **Historia Mexicana**, Vol. 47, Núm. 2 (186) octubre - diciembre 1997, p. 411-439.

¹⁷⁸ IANNI, Octavio. **O labirinto latino-americano**. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 59. Podemos citar um longo histórico de relações políticas, culturais e fronteiriças que permearam a expansão para o Oeste dos Estados Unidos e a construção nacional estadunidense e mexicana, bem como um enorme volume de discussões e obras sobre tais questões. Para mais informações, ver: SHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: poder e submissão**. Uma história da política norte-americana em relação à América Latina. Bauru: EDUSC, 2000; 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, p. 111-161; BRACK, Gene M. Brack. Mexican Opinion, American Racism, and the War of 1846. In **The Western Historical Quarterly**, Vol. 1, No. 2 (Apr. 1970), p. 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>; 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 de 2008; FERES Jr., João. **A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos**. Bauru: EDUSC, 2005; 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; TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da II Guerra**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1986.

tanto os povos autóctones, quanto a fauna, flora, relevo e clima. Conforme analisa Maria Lígia Prado, “A natureza não é [...] um objeto neutro [...]. Suas representações são carregadas de ideias que produzem imagens e símbolos, contribuindo para compor o imaginário de uma sociedade”.¹⁷⁹

Observando e classificando ou escrevendo e pintando, a natureza apresenta-se como uma tela em branco sobre a qual se constroem discursos científicos ou se desenham imagens e símbolos. Na perspectiva do historiador, a natureza pode ser entendida como um objeto sobre o qual se elaboram representações que carregam visões de mundo e contribuem para a gestação de imagens e ideias que vão compor repertórios diversos, entre eles, os constitutivos da identidade do território e da nação.¹⁸⁰

Levando em consideração a perspectiva de Prado, para quem a natureza constrói discursos e carrega consigo representações e visões constitutivos da identidade nacional, voltaremos, mais à frente, a esta temática. Buscaremos entender como a distinção entre “a verdadeira liberdade” e a “mais alta luz” de um lado, e “o medo”, as “forças obscuras”¹⁸¹, de outro, também se traduzem nas escolhas relativas à natureza no filme *Rio Escondido*.

2.2 Benito Juárez e a Reforma Liberal na narrativa de nação mexicana

Dando continuidade à narrativa histórica nacional mexicana, posterior à invasão estadunidense e ao império de Maximiliano (1864-1867), chegou o período da Reforma, no qual “[...] os liberais levantaram a bandeira da Constituição de 1857, defenderam as Leis da Reforma que separaram a Igreja do Estado, proclamaram o Estado laico e viram na educação o instrumento idôneo para consolidar a república liberal”.¹⁸² As artes e as letras passaram a ser vistas como os “cimentos da alma nacional”¹⁸³, e a base indígena da nação tomou força,

¹⁷⁹ PRADO, Maria Lígia Coelho. Natureza e identidade nacional nas Américas. In **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, p. 197. Sobre a importância da natureza na construção de uma imagem sobre a América Latina pelos Estados Unidos, ver 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.

¹⁸⁰ PRADO, Maria Lígia Coelho. Op. cit., p. 180.

¹⁸¹ Termos usados por Rosaura, em sua primeira aula para as crianças indígenas de Rio Escondido. Obra filmica: *Rio Escondido*, 52min05s – 53min40s.

¹⁸² 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, p. 9-10.

¹⁸³ GIRON, Nicole. La idea de cultura nacional en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez. In **Em torno a la cultura nacional**. Instituto Nacional Indigenista: México, D.F., 1976, p. 51-83 Apud FLORESCANO, Enrique. Imagen e historia. FLORESCANO, Enrique (Coord.) **Espejo Mexicano**. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Fundación Miguel Alemán: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 37.

tornando-se urgente “dotar a capital da República de um estabelecimento exclusivamente responsável por colecionar, explicar e publicar todos os vestígios antes da conquista da América; a sabedoria nacional deve ser levantada em uma base indígena”.¹⁸⁴

Em *Rio Escondido*, Benito Juárez é o principal personagem associado a este período, e sua imagem é permeada de referências históricas, étnicas e patrióticas, remetendo, ainda, à educação e ilustração. No Salão dos Embaixadores do Palácio Nacional, assim como Miguel Hidalgo, Juárez foi apresentado à Rosaura e ao espectador por meio da voz *off* e da pintura em tela (Figura 44). Esta fala do narrador também não compõe o roteiro fílmico:

VOZ DO PALÁCIO: “Este é o Salão de Embaixadores. Sim, este é Juárez. Aquele partorzinho índio e mais tarde Presidente, que lutou contra os invasores, enfrentou a Europa e consagrou sua vida a serviço de seu povo.”¹⁸⁵

Rosaura observa, pendurado na parede, um grande retrato de Benito Juárez (Figura 45), pintado por José Escudero y Espronceda, espanhol – assim como Antonio Fabrés, autor da pintura de Hidalgo situada no Salão dos Embaixadores. A pintura retrata o Presidente Benito Juárez com vestimentas formais, e a faixa presidencial no peito, sobre a camisa branca. A mão direita aponta para um longo pergaminho, o qual se encontra sobre uma mesa onde estão outros livros:

¹⁸⁴ Ibid., p. 37.

¹⁸⁵ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 1947, Dir.: Emilio Fernandez, 07min39s – 07min55s.

Figura 44 - Fotograma de *Rio Escondido* (07min43s)



Figura 45 - Retrato de Juárez, José Escudero y Espronceda



Fonte: BÁEZ, Eduardo. **La pintura militar de México en el siglo XIX**. México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992, p.120.

No mural de Diego Rivera, Juarez fora apresentado pelo narrador logo após a Independência nacional, encabeçada pelos personagens já citados acima:

VOZ DO PALÁCIO: “Depois, como uma culminação de tanta paixão do povo, os homens da Reforma. !Juárez, um dos homens mais ilustres do mundo, que foi e seguirá sendo, através dos tempos, exemplo de fé e de patriotismo!”¹⁸⁶

Figura 46 - Fotograma de *Rio Escondido* (05min55s)



Vemos Juárez na parte superior da imagem (Figura 46), posicionado à esquerda do Palácio Nacional (se adotado o ponto de vista do observador do mural), e portando, também, um grande pergaminho. A posição do corpo e do rosto, bem como as vestimentas de Juárez neste mural, nos remetem aos seus retratos presentes em *Rio Escondido*: no quadro da parede da sala de aula (Figura 14) e na gravura *Las Primeras Luces*, de Leopoldo Méndez (Figura 13).

Buscando a qual retrato estas imagens podem remeter, notamos que a produção visual sobre Benito Juárez é vastíssima. Uma busca no site da Mediateca do *Instituto Nacional de Antropología e Historia* – INAH¹⁸⁷, nos direciona a milhares de retratos do Presidente, entre gravuras, pinturas ou fotografias de pinturas - fotografias estas, em sua maioria, tomadas pelos Casasola e compondo a *Colección Archivo Casasola* da Fototeca Nacional. Grande parte dos retratos posicionam Juárez de frente para o observador, com o rosto voltado para a direita. Quando representado de corpo inteiro, ele traz a mão direita apoiada sobre uma mesa ou coluna,

¹⁸⁶ Obra filmica: *Rio Escondido*, 05min45s – 06min00s.

¹⁸⁷ Site <https://mediateca.inah.gob.mx>

vestindo luvas brancas e segurando papéis. A camisa branca, sob um colete, casaco e gravata pretos. A faixa presidencial pode ou não estar presente na imagem.

A esta imagem tão difundida de Juárez, bem como a representação do mural de Rivera e as imagens de *Rio Escondido*, nos remetem ao óleo sobre tela de Pelegrín Clavé – também espanhol, datada de 1862 (Figura 47):

Figura 47 - Don Benito Juárez, Pelegrín Clavé, 1862



Fonte: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A267286>

A fim de estabelecer uma conexão entre as temáticas abordadas acima, relativas à defesa territorial, e a construção da imagem de Juárez como patriota, podemos citar o trecho de uma carta escrita por ele no ano de 1865, no contexto da invasão francesa no México:

Que o inimigo nos vença e nos roube, se tal é nosso destino; mas nós não devemos legalizar este atentado entregando-lhe voluntariamente o que nos exige pela força; se a França, os Estados Unidos ou qualquer outra nação se apodera de algum ponto de nosso território, e por nossa debilidade não podemos expulsá-lo, deixemos sequer vivo nosso direito para que as gerações que nos sucederão o recobram. O ruim seria deixar-nos desarmar por uma força superior, mas seria péssimo desarmar a nossos filhos privando-os de um bom direito, que mais valentes, mais patriotas e sofridos que nós o fariam valer e saberiam reivindicá-lo algum dia.¹⁸⁸

Apresentado como o personagem histórico mais importante da história nacional, a figura de Benito Juárez conduz toda a narrativa fílmica. Nesse sentido, levantaremos, de forma breve, suas ações políticas, principalmente as relativas à educação – temática muito cara a Emílio Fernández.

De modo geral, o tema da educação pública, durante o século XIX, foi um dos pilares dos projetos nacionais de cunho liberal e republicano, tendo consistido em um assunto recorrente dentro dos debates públicos daquele período, tanto na Europa, assim como afirmou Rene Remond¹⁸⁹, quanto na América Latina. Nesta última região, podemos citar, entre vários exemplos, publicações de alguns intelectuais do período que trataram sobre este assunto, tais como as de Domingo Faustino Sarmiento¹⁹⁰, na Argentina; José Pedro Varela, no Uruguai¹⁹¹; do venezuelano Andrés Bello, no Chile¹⁹²; o do também venezuelano Simón Rodríguez, que foi professor do “Libertador” Simón Bolívar no final do século XVIII, mas que também atuou de forma consistente até a primeira metade do século XIX na Bolívia, no Peru e na Colômbia.¹⁹³

¹⁸⁸ Apud SILVA, Héctor Cuauhtémoc Hernández. **Benito Juárez: Apuntes para mis hijos**. Tabasco: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2005, p.81.

¹⁸⁹ REMOND, René. **O século XIX: 1815-1914**. São Paulo: Cultrix, 1976.

¹⁹⁰ SARMIENTO, Domingo Faustino. **Educación Popular**. La Plata: UNIPE/Editorial Universitaria, [1849], 2011.

¹⁹¹ Com a publicação de seus dois livros *La Educación del Pueblo* e *Legislación Escolar*. Varela também é reconhecido como o “reformador” da educação pública no Uruguai do século XIX. Para mais informações, ver: DIANA, Elvis de Almeida. **Educação pública e política em José Pedro Varela no Uruguai do século XIX**. Curitiba: Prismas, 2018.

¹⁹² OCAMPO, Javier López. 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]. Disponível em: https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_educacion_latinoamericana/article/view/1446.

¹⁹³ OCAMPO, Javier López. Simon Rodríguez, el maestro del libertador. **Revista Historia de la Educación Latinoamericana**. núm. 9, Boyacá, 2007, pp. 81-102.

No México, um dos maiores entusiastas da educação pública, como parte de um projeto liberal de nação, foi Benito Juárez. Juárez nasceu em San Pablo Guelatao, estado de Oaxaca, em 21 de março de 1806, descendente de indígenas da etnia zapoteca. Formado em Direito, ocupou o cargo de governador interino de seu estado natal entre os anos de 1847 e 1848, e o cargo de governador nos quatro anos seguintes. Foi eleito presidente da República em 1858, e faleceu no ano de 1872.¹⁹⁴

Para uma perspectiva historiográfica mais nacionalista, “a vida de Juárez era uma lição, uma suprema lição de moral cívica”¹⁹⁵, e “sua biografia passou a ser um tratado político”.¹⁹⁶ Por sua vez, para Maria Lígia Prado e Gabriela Pellegrino, “a trajetória de Benito Juárez simboliza algumas das dinâmicas fundamentais do século XIX e, em alguma medida, na América Latina”.¹⁹⁷ Também de acordo com esta afirmação parece estar Héctor Silva, para quem Juárez fora um

Conhecedor e beneficiário do valor dos princípios liberais, impôs-se como missão e trajetória a defesa e fortalecimento deles a favor de todos os mexicanos: o direito à educação racional e científica, a superação econômica e social com base no trabalho e no mérito, a igualdade republicana, a construção de um marco social livre do fanatismo religioso, foram os mais importantes valores que professou o ilustre oaxaquenho.¹⁹⁸

Descendente de indígenas, Juárez atuava em prol dos *pueblos*, defendendo seus direitos relativos a carga tributária cobrada pela Igreja Católica e pelo Estado e aos conflitos de terras. Segundo Prado e Pellegrino, para Juárez, os impostos contribuíam para a degradação física e intelectual dos indígenas, levando-os ao alheamento social. Assim, “comungando da perspectiva de outros liberais, postulava a emancipação do indígena através da escola primária e da abolição das comunidades”.¹⁹⁹

No ano de 1846, o futuro presidente participou, como representante de Oaxaca, da reforma da Constituição de 1824²⁰⁰, e fora nomeado Ministro de Justiça e Instrução Pública por

¹⁹⁴ Ver: SILVA, Héctor Cuauhtémoc Hernández. **Benito Juárez**. Apuntes para mis hijos. Tabasco: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2005; PRADO, Maria Lígia; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2018; 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.

¹⁹⁵ SIERRA, Justo apud SILVA, Héctor Cuauhtémoc Hernández. Op. cit., p.12.

¹⁹⁶ ROEDER, Ralph apud SILVA, Héctor Cuauhtémoc Hernández. Op. cit., p.12.

¹⁹⁷ PRADO, Maria Lígia; PELLEGRINO, Gabriela. Op.cit. p.58.

¹⁹⁸ SILVA, Héctor Cuauhtémoc Hernández. Op. cit., p.83.

¹⁹⁹ PRADO, Maria Lígia; PELLEGRINO, Gabriela. Op. cit., p.59.

²⁰⁰ JUÁREZ, Benito. La Guerra contra los Estados Unidos. In SILVA, Héctor Cuauhtémoc Hernández. Op. cit., p. 51.

Juan Álvarez, em meados da década de 1850.²⁰¹ Após a *Revolución de Ayutla*, a qual levou à queda do governo de Antonio López de Santa Anna, presidente entre 1853 e 1855, era preciso “constituir o país sobre as bases sólidas da liberdade e igualdade e restabelecer a independência do poder civil [...]”.²⁰²

Nesse sentido, foram implementadas leis de caráter anticlerical que visavam ampliação da cidadania, em especial para os povos indígenas.²⁰³ Segundo Prado e Pellegrino, a lei Juárez, de 1855, decretou o cancelamento dos privilégios jurídicos da Igreja Católica. Já a Lei Lerdo defendia o processo de “desamortização” dos “bens de mão morta”, proporcionando maior liberdade para que imóveis e terras da Igreja Católica pudessem ser comercializados. Esta lei também regulamentava a divisão das terras dos *pueblos* entre seus habitantes indígenas, fazendo com que estes pudessem se tornar pequenos produtores – inserindo os indígenas no mercado e na nação, na condição de cidadãos.²⁰⁴

Ainda nesse conjunto de reformas, foram dados grandes passos em prol da ampliação da educação pública, universal e obrigatória no país, por meio de medidas e decretos. No ano de 1856, foram inaugurados o *Colegio de Educación Secundaria para Niñas* e a *Escuela de Artes y Oficios*. Também na Constituição de 1857 ficou estabelecido, no artigo 3º, que “A educação é livre. A lei determinará quais profissões necessitam título para seu exercício, e com que requisitos se deve expedir”.²⁰⁵

Tais ações de Juárez, juntamente com a formação e orientações de caráter liberal que seguiu até o fim de sua atuação política, teriam contribuído, a nosso ver, para que pudesse atuar de forma concreta não somente na consolidação da nação mexicana, mas, também, nos problemas que tangenciavam os povos indígenas. Para Juárez, era preciso “regenerar” e educar o indígena, proporcionando a este a cidadania e a participação no processo de construção e consolidação do novo Estado Nacional mexicano. A educação pública fora, para Juárez, um instrumento de formação profissional e político, o meio pelo qual ascendeu socialmente, obteve reconhecimento público e passou a compor a história nacional. Assim como fora para ele, a educação deveria ser, para todos os indígenas, um instrumento de emancipação. Nesse sentido,

²⁰¹ GALVAN LAFARGA, Luz Elena. **Derecho a la educación**. Ciudad de México: Secretaria de Gobernación/Secretaria de Cultura/INEHRM/UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016.

²⁰² JUAREZ, Benito. *Revolución de Ayutla y presidencia de Juan Álvarez*. In: SILVA, Héctor Cuauhtémoc Hernández. **Benito Juárez**. Apuntes para mis hijos. Tabasco: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2005, p. 62.

²⁰³ SÁNCHEZ, Sergio Pérez. *Educación laica en el sistema educativo mexicano: entre la omisión, la ambigüedad y el conflicto*. **Páginas de Educación**, vol.5, n.1, Montevideo, 2012.

²⁰⁴ PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2018

²⁰⁵ RAMÍREZ, Felipe Tena. *Leyes Fundamentales de México, 1808-1957*. México: Porrúa, 1957, p. 556 apud GALVAN LAFARGA, Luz Elena. Op. cit., 2016, p. 51.

os esforços de Juárez em prol da ampliação de uma educação pública gratuita, laica e universal marcaram, de forma substancial, grande parte de sua atuação política.²⁰⁶

Esta é a educação à qual se refere Rosaura, tanto durante as aulas, quanto em diálogos que permeiam todo o filme: a educação que inclui o indígena à nação, que deve atingir a todos e “levar as luzes”, por mais mergulhados “nas trevas” que estejam os habitantes de povoados como Rio Escondido. Podemos unir o fato de Juárez ter dedicado sua ação política para educar e libertar os indígenas; sua origem indígena; seu nascimento em um povoado tão distante quanto rio Escondido, para entender seu papel de figura central e exemplo durante toda a narrativa fílmica. Além disso, tal como Hidalgo, Juárez ocupa um espaço no rol de grandes homens e grandes feitos da narrativa histórica mexicana.

Caminhando para a finalização deste capítulo, propomos duas breves discussões que possibilitam a compreensão das temáticas anteriormente abordadas. Em primeiro lugar, algumas considerações sobre as narrativas de nação, que nos possibilitarão entender as ideias de Stuart Hall à luz do caso mexicano. Em segundo lugar, devido ao fato de que mencionamos, em todo o capítulo, a importância das representações pictóricas de personagens e fatos históricos na construção e das narrativas nacionais, julgamos essencial refletir sobre o papel da pintura de história para a identidade nacional e a recuperação destas pinturas pelo cinema.

Stuart Hall entende o processo de construção e difusão das identidades de uma nação por meio de cinco estratégias discursivas, que se revelam inteiramente interdependentes. Inicialmente, as *narrativas da nação* “fornecem histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”.²⁰⁷ Essas narrativas proporcionam sentido e conectam as vidas das pessoas, passageiras, à existência da nação, que permanece geração após geração. Essa ideia de “permanência da nação” se relaciona ao segundo elemento apontado por Hall: “a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*”, ênfase esta que sugere uma nação formada por tradições imutáveis.²⁰⁸

A terceira estratégia discursiva apontada por Hall se relaciona diretamente com a ideia de “permanência” acima pontuada. Trata-se da *invenção das tradições*, termo que remete à obra

²⁰⁶ Para mais informações sobre a relação de Juárez com a educação, ver: SILVA, Héctor Cuauhtémoc Hernández. **Benito Juárez**. Apuntes para mis hijos. Tabasco: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2005; PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2018.

²⁰⁷ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p.31.

²⁰⁸ Ibid., p.32.

de Hobsbawm.²⁰⁹ Segundo Hall, as “tradições inventadas” são valores e normas que adquirem o status de tradição por meio da repetição. Conforme explica Hobsbawm:

Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, viram inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.²¹⁰

Segundo o mesmo autor, provavelmente não se pode apontar lugar ou período em que tradições não tenham sido inventadas. No entanto, essa prática ocorre de forma mais intensa em alguns contextos, como:

[...] quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as velhas tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminados de outras formas.²¹¹

As “tradições inventadas” se tornam, dessa forma, altamente associáveis à formação do Estado Nacional, bem como à construção do nacionalismo por meio do resgate de símbolos e interpretações sobre a nova nação. Nesses casos, conforme expõe o autor, conservam-se velhos costumes e se utilizam velhos modelos em condições e para fins renovados. As novas tradições, utilizando-se de referenciais antigos, possuem finalidades renovadas, podendo “ser prontamente enxertadas nas velhas” ou “inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais – religião e pompa principesca, folclore e maçonaria [...]”.²¹²

Hobsbawm classifica essas “tradições inventadas” em três categorias:

[...] a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Embora as tradições dos tipos b) e c) tenham sido certamente inventadas [...] pode-se partir do

²⁰⁹ HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. In HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

²¹⁰ Ibid., p. 9.

²¹¹ Ibid., p. 12.

²¹² Ibid., p. 14.

pressuposto de que o tipo a) é o que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma comunidade e/ou as instituições que a representam, expressam ou simbolizam, tais como a nação.²¹³

A invenção das tradições caminha lado a lado com a criação de “mitos fundacionais”, quarto elemento formador da estratégia discursiva da narrativa nacional, conforme análise elaborada por Stuart Hall. O mito fundacional seria a crença na formação do caráter nacional e cultural em tempos longínquos, míticos, dando sentido à história de forma que a narrativa da nação se desenvolva. O folclore, manifestação vista como pura e original de determinado povo, percorre toda essa narrativa, representando o último dos elementos apontados pelo autor como formadores de uma estratégia discursiva nacional:

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele tempo perdido, quando a nação era grande; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Esse constitui o elemento regressivo, anacrônico, da história da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha a frente.²¹⁴

Entendemos, portanto, que a invenção de tradições está, em grande parte, associada à necessidade de se estabelecer coesão social, estando essa coesão apoiada em instituições, ideias, valores e padrões legitimados também por meio de invenções. A identidade nacional se consolida, dessa forma, por meio da união entre a identificação com a cultura nacional e o Estado-nação em seu sentido mais político-institucional. Ainda, para que exista identificação com a cultura nacional dentro de um Estado-nação, é preciso que sejam estabelecidas unidades e minimizadas as diferenças internas. Conforme Hall, “[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero, raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional”.²¹⁵ Assim, segundo o autor, a cultura nacional desconsidera diversas tradições

²¹³ HOBBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. In HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 17.

²¹⁴ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p. 33, aspas do autor.

²¹⁵ Ibid., p. 35.

regionais, levando em consideração a hegemonia de costumes, língua, tradições de um grupo apenas, reforçando, ainda, as virtudes nacionais em detrimento de outras culturas.²¹⁶

Ainda segundo Hall, a uniformidade étnica e social também é buscada, a fim de criar uma ideia de pertencimento comum, e os reais valores nacionais geralmente são associados ao gênero masculino, ocupando a figura feminina o lugar de guardiã dos “filhos da nação”.²¹⁷ Podemos associar a uniformidade étnica e social, bem como os elementos culturais, linguísticos e geográficos que se destacam no processo de desenvolvimento de uma cultura nacional, às “tradições inventadas”, que passam a fazer parte do rol de elementos de identificação nacional. No entanto, ainda que a sobreposição de elementos, como língua, etnia, traços culturais, geográficos, faça parte da elaboração de uma narrativa nacional, a simples presença destes elementos não definem, por si só, a transformação de grupos em nações. Isso pois, segundo Hobsbawm, existem nações que não apresentam todos os elementos apontados acima, assim como sociedades que possuem tais critérios, mas não possuem aspirações nacionais. Caracterizados pelo autor como ambíguos, mutáveis e opacos, critérios como os apresentados acima são “[...] excepcionalmente convenientes para propósitos propagandísticos e programáticos e não para fins descritivos”.²¹⁸

Se não podemos associar as bases nacionais a elementos objetivos, também os elementos de caráter mais subjetivo são falhos para dar forma à identidade nacional, assim como a política, a cultura, a religião ou qualquer dimensão isolada. A identidade se configura por meio da união das variadas dimensões que englobam a sociedade, tornando-se um conceito “histórica, social e localmente enraizados”, mutável e diretamente vinculado à existência dos Estados-Nação – os quais, por sua vez, são moldados pelo sentimento nacionalista, visto que “as nações não formam o Estado e os nacionalismos, mas sim o oposto”.²¹⁹ Compreender a identidade exige, dessa forma, a análise e compreensão do amplo rol de dimensões que compõem uma sociedade.

Aglutinando as discussões acima, iniciamos, a seguir, a última discussão deste tópico, com a finalidade de refletir sobre a importância das artes visuais para esse processo de construção do nacional, voltando-nos para o caso mexicano.

²¹⁶ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p. 35.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ HOBBSAWM, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 15.

²¹⁹ HOBBSAWM, Eric. A invenção das tradições. In HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 19.

Como criador e difusor de imagens e narrativas de nação, a pintura de história, para Tomás Pérez Vejo, teve papel essencial na formação do Estado mexicano. Mais do que um episódio na história da pintura, o gênero pictórico de pintura de história, para o autor, “[...] é um sofisticado exemplo do uso das imagens como elemento de persuasão ideológica, da capacidade das imagens para criar realidades e da capacidade da história para legitimar o presente”.²²⁰

A *Real Academia de Nobles Artes de San Carlos de Nueva España*, fundada no final do século XVIII – a qual passaria a se chamar *Escuela Nacional de Bellas Artes* – reforçou a importância das artes visuais na segunda metade do século XIX. Segundo Florescano, ainda durante a invasão francesa, por iniciativa do arquiduque Maximiliano, foram expostas pinturas dos heróis fundadores da República – Hidalgo, Morelos, Guerrero, Itúrbide. No ano de 1869, a *Escuela Nacional* promoveu um concurso de pinturas históricas que apresentassem a temática nacional. O resultado, para este autor, além de representar o início de uma escola mexicana de pintura, deram à pintura o papel de novo intérprete de passado.²²¹

Algumas obras que marcaram o novo papel da pintura, para Florescano, são *El descubrimiento del pulque*, 1869, de José Obregón; *El senado de Tlaxcala*, 1875, de Rodrigo Rodríguez; *Fray Bartolomé de las Casas*, 1875, e *Massacre de Cholula*, 1877, ambas de Félix Parra. Estas obras, para o autor, “[...] outorgam ao indígena um lugar de protagonista no cenário histórico”, possuidor de grandes valores, além de representar a conquista como um ato brutal dos conquistadores.²²²

Pérez Vejo interpreta *El descubrimiento del pulque* como “[...] um sofisticado discurso ideológico, no qual se afirmam coisas tão diferentes como a continuidade do México independente com o México pré-hispânico, o rechaço da Conquista, a superioridade moral dos conquistados sobre os conquistadores [...]”.²²³ Essa continuidade também pode ser encontrada, segundo Florescano, em obras históricas, como *México a través de los siglos: Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*, organizada por Vicente Riva Palacio. Nessa narrativa da história nacional, “ao invés de se distanciar, chocar e

²²⁰ PÉREZ VEJO, Tomás. Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes. **Historia y Grafia**, n. 16, año 8, 2001, p. 73-110, p. 75.

²²¹ FLORESCANO, Enrique. Imagen e historia. 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, p. 11-47.

²²² Ibid., p. 38.

²²³ PÉREZ VEJO, Tomás. Op. cit., p. 85-86.

disputar entre si, o passado pré-hispânico, o Vice-reinado e a época moderna apareciam unidos, formando distintas etapas de um mesmo desenvolvimento nacional”.²²⁴

Tal sequência cronológica, utilizada para narrar a história mexicana, passa a compor não apenas pinturas e livros, mas, também, eventos comemorativos, monumentos e museus. Além disso, ultrapassa o período da Reforma, fazendo-se presente, por exemplo, nas comemorações do centenário da Independência, iniciadas em 14 de setembro de 1910, promovida pelo governo de Porfírio Díaz. Sobre essa comemoração, Florescano esclarece:

Sob a direção do historiador Francisco del Paso y Troncoso, e com o apoio de Justo Sierra na Secretaria de Educação, o antigo Museo Mexicano veio a ser um edifício privilegiado no cenário cultural da capital e um centro de acumulação de conhecimentos e formação de novos especialistas em história, linguística, etnografia e arqueologia. Durante as festas que celebraram o Centenario da Independência este museu foi um dos lugares mais concorridos. Então se transformou seu conteúdo e se inauguraram novas salas, dedicadas a historia antiga, o vice-reinado e a república. Pela primeira vez os distintos espaços do museu mostraram o desenvolvimento histórico do país, seguindo a sequência cronológica estabelecida por *México a través de los siglos*. Mas a peça forte era a Sala de Monolitos, a área mais espaçosa, onde se haviam reunido as obras monumentais da Piedra del Sol, a Coatlicue, a chamada Piedra de Tizoc, um Chac Mol, a cabeça colossal de Coyolxauhqui, uma serpente emplumada e outras esculturas de grandes dimensões. Assim, por obra de um cuidadoso desdobramento museográfico, os monumentos da antiguidade, sobretudo os de estirpe azteca, passaram a ocupar o lugar de símbolos da identidade mexicana.²²⁵

Relativo ao porfiriato, Karina Verdura afirma que, enquanto o passado pré-hispânico fora repetidamente resgatado, a ciência e as supostas diferenças biológicas entre raças reforçou um imaginário de inferioridade cultural e biológica dos indígenas.²²⁶ Nesse período, segundo Julia Uzun, “entre 1876 e 1911, diversas manifestações acadêmicas, artísticas e literárias foram produzidas, exaltando a figura do indígena pré-hispânico como elemento unificador do país”.²²⁷ Reforçando a ideia de Verdura, Uzun afirma que, se a cultura, lenda, símbolos e construções

²²⁴ 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, p.12.

²²⁵ Ibid., p. 14-15.

²²⁶ 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, p. 90-133.

²²⁷ 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, p. 24.

indígenas eram valorizadas, também eram vistos como “excessivamente supersticiosos” e sanguinários, devido à prática de sacrifícios.²²⁸

Em consonância com a abordagem de Anderson, Pérez Vejo afirma que “a pintura de história representa o triunfo de uma nova sensibilidade, da nova religião do nacionalismo [...]”.²²⁹ Os santos foram substituídos por heróis e mártires da pátria, e a metáfora do pertencimento a uma comunidade cristã foi substituída pelo pertencimento a uma comunidade nacional. Os pintores passaram a ser reconhecidos como “profissionais laicos da interpretação e construção da realidade social”.²³⁰

Diante da importância e atuação dos pintores, Perez Vejo trata sobre esses artistas – os quais, no século XIX, atuaram diretamente ligados ao Estado. Devido à centralização e fortalecimento estatal, ao longo do século, intelectuais e artistas, por meio de bolsas, cargos administrativos e pensões, trabalhavam sob seu mecenato. O interesse do Estado em fomentar, financiar e comprar pinturas de história também é justificado pelo autor em consonância com Anderson. Isso, pois, se no Antigo Regime os governos eram legitimados por meio da religião, tendo seu poder atribuído ao divino, nos Estados Nacionais originados das revoluções burguesas, dessacralizados, a justificativa religiosa não tem mais espaço. Os governantes “já não exercem o poder pela graça de Deus, mas sim pela graça da nação, mas para isto é preciso inventar a nação, mostrá-la em imagens”.²³¹ Conforme já assinalava Anderson, a identidade nacional e a propaganda seriam, dessa forma, a resposta para legitimar o poder político em uma sociedade dessacralizada.²³²

Relativo a essa reflexão de Perez Vejo, é importante ressaltar que, para o autor, o Estado não representa apenas o poder político em si, “mas também a uma trama de academias, professores, comissões de compra, jurados, etc., [...] o Estado como o conjunto de pessoas e instituições que participam do exercício do poder público”.²³³

Na passagem do século XIX para o século XX, elementos associados à questão nacional surgiram ou adquiriram novas roupagens. Em outras palavras, “[...] há uma identidade móvel, heterogênea, instável, prismática, caleidoscópica: a cada giro, a cada tempo, a cada instante, a

²²⁸ 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, p. 182.

²²⁹ PÉREZ VEJO, Tomás. Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes. **Historia y Grafia**, n. 16, año 8, 2001, p. 73-110, p. 95.

²³⁰ Ibid., p. 95.

²³¹ Ibid., p. 103.

²³² ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²³³ PÉREZ VEJO, Tomás. Op. cit., p. 97.

combinação dos cristais é outra, logo o que se vê da América é uma outra face, outra identidade”.²³⁴ Acompanhando as mudanças artísticas europeias, os movimentos modernistas latino-americanos – conforme veremos no próximo capítulo – propunham renovações e rupturas com os padrões culturais da antiga Metrópole. Na década de 1920, o movimento carregou consigo a participação de artistas plásticos que buscavam, nas artes visuais, a construção de uma identidade nacional associada ao resgate das tradições e raízes nacionais.²³⁵

No México, desde o início da Revolução Mexicana, as imagens contribuíram para atribuir sentido aos acontecimentos. Segundo Álvaro Vázquez Mantecón, a produção de filmes de ficção sobre a Revolução começou a surgir nos anos de 1930, momento em que o cinema se tornou industrial e “retomou as imagens produzidas pela pintura e a literatura para conformar um imaginário complexo sobre dito evento histórico”.²³⁶ O cinema, utilizando-se de alegorias construídas em outros meios e contextos para construir sua narrativa, transformou-se em um “veículo de difusão e permanência”²³⁷:

A linguagem alegórica foi muito ativa nas imagens patrióticas propiciadas pelo nacionalismo do século XIX, que substituíram a importância das imagens religiosas na sociedade, foi reativado pela revolução. Isso se percebe em algumas pinturas [...], como a *Alegoría da Revolución* (1914), pintada por Miguel de la Sotarriva y Suárez, um pintor de Tochimilco, Puebla. De uma maneira semelhante à que os carros alegóricos, representados pelo cinema-documentário de 1910-1911, mostra a influência do imaginário nacionalista oitocentista nas primeiras décadas do século XX.²³⁸

Conforme já sinalizou Perez Vejo, a aproximação entre o Estado, artistas e intelectuais nos projetos de construção identitária foi intensa – não apenas no México, mas na América Latina de forma geral. Jorge Myers também trata sobre esta questão e afirma que era atribuído aos profissionais da área jurídica a denominação de “intelectuais”, pois estes estavam muito envolvidos com a burocracia estatal devido à elaboração escrita e implementação das

²³⁴ PINTO, Júlio Pimentel. A construção das identidades na América Latina. In: **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p. 77-88, p. 87.

²³⁵ CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, n°2, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005, p. 256.

²³⁶ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana. In *La révolution mexicaine et ses représentations*. **Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, 2011 no. 97 p. 165-179, p.168.

²³⁷ Ibid., p.167.

²³⁸ Ibid., p.167.

constituições nacionais dos novos países latino-americanos recém independentes das quais ficavam a cargo.²³⁹

No entanto, a virada do século XIX para o XX trouxe outras possibilidades por meio das quais os intelectuais pudessem agir, e estas se deram para além da forma escrita, como é o caso da fotografia e do cinema, por exemplo. O surgimento destas novas formas de comunicação, segundo Angela de Castro Gomes e Patricia Hansen, teria contribuído para entendermos estes agentes não somente como “intelectuais”, mas, também, como “intelectuais mediadores” e/ou “mediadores culturais”, pois concorreriam para alcançar um público maior, principalmente um público que ainda não sabia ler e escrever:

O texto impresso passa então a dividir espaço e a dialogar com esses novos meios audiovisuais, que são considerados instrumentos decisivos para um maior alcance de público, inclusive, um público que não dominasse o saber ler e escrever. São conhecidas, internacionalmente, as esperanças depositadas nessas mídias, que passam a ser identificadas como tendo imenso poder transformador, como já ocorrera com o livro e os periódicos.²⁴⁰

Para a proposta desta pesquisa, é importante ter em mente que, ao fazer referência ao âmbito intelectual, compartilhamos das visões de Gomes e Hansen e de Perez Vejo, e não incluímos nesta categoria somente os “letrados” ou “escritores”. Na visão de Silvio Tendler, as vanguardas artísticas, os cineastas, em especial aqueles que se distanciam dos modelos e estruturas dominantes (como Hollywood), da arte pela arte, e se preocupam em ser vanguarda, experimentação, crítica, tornam-se intelectuais engajados, que produzem arte, e não entretenimento:

Essa antinomia já existe no período que precede a Segunda Guerra Mundial. Nós já temos, naquele momento, intelectuais preocupados com uma produção cultural orgânica, que faça do cinema um veículo de expressão de vanguarda, ou uma vanguarda que será também política. Lembro também o cinema soviético dos anos 20: é de Lênin a frase “cinema é a mais importante das artes”. O cinema naquele momento se confunde com a propaganda. Tem uma preocupação de veicular uma ideologia.²⁴¹

O autor identifica como vanguarda artística o cinema russo, desenvolvido durante a Revolução, o neo-realismo italiano pós-II Guerra e a *nouvelle vague* francesa, por exemplo, que

²³⁹ 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.

²⁴⁰ GOMES, angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos (Orgs.). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 23.

²⁴¹ TENDLER, Silvio. O cineasta enquanto intelectual. In MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2004, p. 174, aspas do autor.

influenciariam os movimentos cinema-novistas latino-americanos, buscando inovar na temática, abordagem e estética, o cinema autoral. Nesse sentido, ao voltarmos nossa atenção para o caso mexicano, percebemos que a expressão política por parte do artista-intelectual ideologicamente engajado se dá de maneira complexa, unindo ideias nacionalistas e negação de padrões e modelos culturais estrangeiros com um intenso diálogo com os projetos culturais estatais; veiculando, através de suas obras, imagens e referenciais históricos, culturais, imagéticos e morais promovidos pelo próprio governo.

Resumindo as discussões deste capítulo em poucas palavras, podemos afirmar que o nacionalismo, em grande parte, fora promovido e difundido por meio de projetos e iniciativas estatais, as quais se utilizavam de variados mecanismos (como produção de imagens, construção de monumentos, promoção de obras literárias, livros didáticos, entre outros), para identificar e difundir imagens que contribuíssem para a construção do sentimento de identificação nacional. Conforme já nos mostraram Hall, Anderson e Hobsbawn, e segundo afirma Prado, “[...] a solidariedade nacional é uma resposta à necessidade de uma identidade de natureza eminentemente simbólica, na medida em que ela proporciona raízes baseadas na cultura e no passado comum, assim como oferece um projeto de futuro”.²⁴²

Tanto a construção quanto a difusão de um passado comum, dos símbolos e imagens nacionais estão, no México, inteiramente vinculados às artes visuais. Segundo John Mraz, a construção da identidade mexicana teria sido levada a cabo principalmente por meio da cultura visual moderna: fotografia e cinema. No que diz respeito ao papel das narrativas construídas por poetas, jornalistas, professores, políticos e escritores com esse fim, Mraz afirma:

Eu duvido que esses meios de comunicação tiveram tanta importância no México, onde as baixas taxas de alfabetização têm tradicionalmente criado uma cultura de imagens mais do que de palavras, e onde há poucas livrarias, comparado a países como a Argentina. Além disso, o catolicismo é uma teologia de imagens, especialmente quando comparado a religiões iconoclastas como o Judaísmo, Islamismo e Protestantismo. As Igrejas mexicanas são conhecidas por seus ícones de santos sofrendores, e reproduções do símbolo nacional, a Virgem de Guadalupe, são onipresentes.²⁴³

Além de Mraz, Serge Gruzinski volta seu olhar para os usos da imagem no México desde a conquista espanhola na região – período no qual os símbolos e ícones religiosos foram

²⁴² 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 Cultura e Política nas Américas**. Assis: UNESP Publicações, 2009, p. 70.

²⁴³ MRAZ, John. **Looking for Mexico**. Modern Visual Culture and National Identity. London: Duke University Press, 2009, p. 2.

imprescindíveis para a catequização dos povos nativos.²⁴⁴ Nesse sentido, as discussões relativas à importância da pintura de história na formação e difusão da identidade nacional; à consideração de artistas enquanto intelectuais, proposta por Perez Vejo; bem como as ideias de Hall, Anderson e Hobsbawm sobre a identidade nacional e as narrativas de nação, remetem-nos ao cinema mexicano da Era de Ouro. Fica claro que debruçar-se sobre a identidade mexicana significa percorrer os caminhos trilhados pelas artes visuais, não apenas isoladamente, mas, também, nas conexões e diálogos que as unem.

Estes diálogos são extremamente caros à nossa pesquisa, devido a fatores já explicitados até o momento – a saber, o intenso uso de diferentes linguagens artísticas por Gabriel Figueroa e Emílio Fernández em *Rio Escondido*, na construção da narrativa fílmica. Esta narrativa fílmica constrói, por meio destes recursos visuais, uma narrativa sobre a nação mexicana. Assim, para que possamos finalizar este capítulo, explicitando mais uma das premissas das quais partimos, utilizamo-nos de algumas considerações de André Bazin sobre o “cinema de pintura”:

O cinema não desempenha de modo algum o papel subordinado e didático das fotografias num álbum ou das projeções fixas numa conferência. Os próprios filmes são obras. A justificação deles é autônoma. Não se deve julgá-los somente com referência à pintura que eles utilizam, mas em relação à anatomia, ou antes, à histologia desse novo ser estético, que surgiu da junção da pintura e do cinema. [...] O cinema não vem servir ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme de pintura é uma simbiose estética entre a tela e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo. [...] O filme de pintura não é o desenho animado. Seu paradoxo é utilizar uma obra já totalmente constituída e que basta a si mesma. Mas é justamente porque ele a substitui por uma obra em segundo grau, a partir de uma matéria já esteticamente elaborada, que lança sobre esta uma luz nova. Talvez seja na própria medida em que o filme é plenamente uma obra e, portanto, em que ele mais parece trair a pintura, que ele a serve melhor em definitivo.²⁴⁵

Voltando-nos para o filme *Rio Escondido*, percebemos que uma de suas características mais marcantes é o diálogo constante e explícito com diferentes artes visuais. Mesmo desconsiderando as influências visuais formadoras do estilo Figueroa-Fernández – presentes em escolhas de iluminação, paletas de cores, enquadramentos, etc. – *Rio Escondido* nos

²⁴⁴ Ver 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.

²⁴⁵ BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.176.

apresenta diferentes gravuras de Leopoldo Méndez, pinturas murais de Diego Rivera no Palácio Nacional e pinturas em tela expostas no mesmo prédio. Em consonância com as palavras de André Bazin, entendemos que referências como estas não tornam o filme subordinado às artes que retrata, não as confunde e nem o torna uma pintura – ou uma gravura – animada, mas sim compõem a dita “simbiose estética entre a tela e o quadro”²⁴⁶.

Assim como o pintor escolhe e seleciona um ponto de vista e um momento representativo de uma ação a ser trasladada para a tela, o fotógrafo escolhe um olhar e recompõe os elementos que tem frente à câmera para contribuir em sugerir uma ação em um espaço ordenado. Assim como o pintor seleciona seus pigmentos e os mescla para conseguir diversos alcances de cores e tons para dispor na tela, o fotógrafo aproveita o sol e as luzes artificiais para impressionar e aproveitar a latitude de uma emulsão fotográfica para conseguir distintos tons e colorações.²⁴⁷

Assim, o enquadramento, a iluminação, os detalhes e a articulação com a narrativa são vistos, por Cabello, como elementos que mantêm a individualidade e autonomia do cinema. Independente dessa influência, cada obra é independente e completa, construindo e transmitindo seus próprios discursos. As gravuras de Leopoldo Méndez, por exemplo, segundo Cabello, foram exibidas em diversas exposições, em território nacional e internacional, visto que, para além de *Rio Escondido*, constituem importantes obras de arte e excedem a função de ser o plano de fundo dos créditos.²⁴⁸ Méndez se utilizou da narrativa fílmica não apenas para reproduzir imagens, mas para construir uma linguagem própria, atribuindo às gravuras um caráter distinto e integrando novos elementos, independentes do filme.

No caso do mural de Diego Rivera e das pinturas em tela, o caminho percorrido por Gabriel Figueroa e Emílio Fernández foi inverso ao das gravuras: o filme se utilizou de pinturas, já prontas, para construir sua narrativa. Coube à dupla a escolha dos ângulos, detalhes e temas das obras a serem retratados, bem como a escolha das palavras, termos, acontecimentos e personagens a serem valorizados. Assim, partimos da percepção de que, para além da estética, o diálogo entre o cinema e as artes mexicanas são estabelecidos a nível de intenções e posicionamentos políticos e sociais.

²⁴⁶ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.176.

²⁴⁷ RODRÍGUEZ, Daniel Cuitláhuac Peña; CERDA, Vicente Castellanos. Imitación entre pintura y cine: El Requiem de Orozco recreado por Gabriel Figueroa. In **Razón y Palabra**, vol. 15, núm. 71, febrero-abril, 2010, p. 7.

²⁴⁸ 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.10.

Está claro que o cinema, jovem, seja constantemente influenciado pela literatura, teatro, música e pintura.²⁴⁹ Ainda assim, mesmo que Gabriel Figueroa e Emílio Fernández não sejam os únicos a explorarem este tipo de diálogo, a interação constante entre as imagens representam uma chave para a análise de *Rio Escondido*.

²⁴⁹ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CAPÍTULO 3. DAS PAREDES PARA AS TELAS DO CINEMA: *EPOPEYA DEL PUEBLO MEXICANO* E INDIGENISMO EM *RIO ESCONDIDO*

*Diego Rivera pinta em meio a multidão as suas fotografias populares de índios. Dentro, entre, abaixo, ao lado, ante e frente aos cenários, o povo nunca está sobre. Sob os “legendários governantes” (Quetzalcóatl) sob governantes históricos e/ou modernos, entre “os nobres” astecas ou mexicas, fazendo frente aos seus inimigos os conquistadores – invasores (espanhois, norte-americanos, franceses), ante seus guias religiosos (os “sacerdotes astecas”, os evangelizadores, os sábios positivistas, os educadores socialistas, os professores universitários), sob a dominação e padecimento ao poder abusivo (dos opressores astecas, dos traficantes de escravos, dos eclesiásticos, dos políticos rapinas, dos capitalistas insaciáveis, ante dirigentes insurgentes, ao lado de seus irmãos de raça ou classe e/ou seus companheiros (os guerreiros águia ou o tigre, os insurgentes, defensores da Pátria, dos líderes da revolução proletária, etc), e todas as possibilidades que podem caber dentro dos intervalos e cantos do afresco extenso cujo tema é orientado teleologicamente e que uma vez nosso pintor declarou ser uma arte com orientação dialética e não esqueçamos que teve que ser resolvido plasticamente de acordo com o espaço e arquitetura específica do Palácio Nacional. Portanto podemos concordar que no afresco aparece projetada, de maneira multitudinária e anônimamente, a figura coletiva do povo, um povo envolvido e mobilizado na história e predominantemente indígena, entre as figuras notórias dos criollos e/ ou mestiços de perfis próprios, de heróis, governantes, amos, patronos exploradores, líderes revolucionários reais ou icônicos, etc.*²⁵⁰

Dos 102 minutos de duração de *Rio Escondido*, aproximadamente 02 minutos foram reservados para que Rosaura, junto ao espectador, pudessem percorrer a história mexicana, emocionar-se diante de sua grandiosidade e orgulhar-se da força do povo que, bravamente, resistiu à violência praticada de diversas formas e por diferentes países. Conduzidos pela voz *off*, a voz da História, Rosaura sobe as escadarias do Palácio Nacional e se depara com grandiosas pinturas. A narrativa dos acontecimentos e personagens retratados se desenvolve conforme a professora caminha. Na maior parte do tempo, a câmera adquire sua perspectiva, mostrando ao espectador aquilo que os olhos de Rosaura vêem, percorrendo os detalhes da pintura ao mencionar os acontecimentos e personagens. Outras vezes, em um plano mais aberto, observamos a professora aproximando-se das enormes paredes, e a vemos pequenina diante da grandiosidade das imagens – e da História.

A referida obra, de grande importância para o desenvolvimento da narrativa em *Rio Escondido*, é uma pintura mural de Diego Rivera, *Epopéya del pueblo mexicano*. Desenvolvida

²⁵⁰ 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, p. 528-529, aspas do autor.

no Palácio Nacional entre os anos de 1929 e 1935, fora encomendada pelo governo mexicano. Estruturando a disposição da obra conforme a arquitetura do Palácio, Rivera dividiu a pintura em três partes: a seção central, com o mural *De la conquista a 1930*; a seção norte (sobre a escadaria direita), com o mural *México Antiguo*, e a seção sul (sobre a escadaria esquerda), com o mural *México de hoy y mañana*. Nos muros norte e sul, em paredes opostas, Rivera retrata o universo pré-hispânico e o panorama contemporâneo mexicano, representando, na visão de Rochfort, o prólogo e o epílogo da história do país.²⁵¹ Na parede central, a pintura abrange diversos períodos da história: da violência da conquista à Revolução Mexicana, passando pela Independência; invasões estadunidense e francesa; Reforma e governo de Porfirio Díaz.

Ainda que, a princípio, o tempo dedicado em *Rio Escondido* à monumental obra de Rivera pareça curto ou insuficiente – afinal, foram árduos os caminhos trilhados pelo povo mexicano – estamos certos de que estes dois minutos nos fornecem elementos para longas discussões. Em uma perspectiva mais abrangente, podemos investigar a íntima relação entre muralismo e o cinema mexicano, bem como as ações da pintura e do cinema em prol da construção de uma identidade nacional. Nos aproximando da nossa fonte, podemos analisar como a abordagem da História, de personagens históricos e da sociedade mexicana, no mural, são resgatados e abordados no filme. Isso, pois, sabemos que era muito cara a Gabriel Figueroa a possibilidade de transformar variadas manifestações artísticas em murais em movimento, levando-as para além dos espaços físicos que ocupavam. Além disso, entendemos como inerente ao cinema mexicano o intenso diálogo com outras artes visuais e o compartilhamento de ideias relativos à construção, representação e difusão de uma identidade, cultura, sociedade, história e nação mexicanas.

Certamente, o movimento muralista, por si só, a trajetória de Diego Rivera e a obra *Epopéya del pueblo mexicano* também contêm ricas possibilidades de investigação. No entanto, em consonância com os objetivos desta pesquisa, partiremos das necessidades que nos impõe a análise fílmica, valorizando os diálogos e pontes construídas entre esta obra de Rivera e as mensagens transmitidas em *Rio Escondido*. Assim, é importante ressaltar que não buscamos discutir longamente a pintura mural enquanto expressão artística; o conjunto da obra de Diego Rivera e tampouco esgotar as possibilidades de análise de *Epopéya del pueblo mexicano*.

Assim, partindo de detalhes do mural e das falas do narrador de *Rio Escondido*, continuaremos investigando como foi narrada a história mexicana em *Epopéya del pueblo*

²⁵¹ ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists**. Orozco, Rivera, Siqueiros. San Francisco: Chronicle Books, 1998.

mexicano e em nossa fonte, bem como quais foram os personagens, símbolos e referências valorizadas em ambas as obras. No presente capítulo, as temáticas nas quais focaremos são a representação do indígena/mestiço e a importância da Revolução Mexicana no processo histórico do país, pelo fato de serem, em nosso entendimento, pontos chave de estruturação das obras por parte de seus realizadores, bem como temas geradores de intenso debate nas décadas de 1930 e 1940. Buscaremos relacionar a abordagem presente nas obras com os debates sociais, políticos e culturais presentes dos contextos de produção de ambas as obras em questão. Lembramos, por fim, que algumas análises sobre *Epopeya del pueblo mexicano* também foram desenvolvidas no capítulo anterior, no qual já percorremos parte da história mexicana e discutimos a construção da narrativa desta história por meio de personagens, acontecimentos, pinturas e, claro, o filme *Rio Escondido*.

3.1 *La indiada de Rivera*²⁵² e o furacão da Revolução²⁵³ em *Rio Escondido*

Voltando-nos para *Rio Escondido*, nas cenas do Palácio Nacional, e para o roteiro da obra, notamos que este fornece indicações bastante específicas sobre as movimentações de câmera, enquadramentos e atuação da personagem Rosaura. Apesar de toda a sequência ter sido filmada em preto e branco – e não em *technicolor*, como indica o roteiro – de modo geral, o esturpor, a emoção e a força da pintura de Rivera conduzem as ações de Rosaura e se mostram presentes em cada palavra pronunciada pelo narrador.

Após Rosaura percorrer o pátio do Palácio e se posicionar aos pés da escadaria, para que seja dado prosseguimento à narrativa, o roteiro indica como a professora deve proceder, o que e como deve ser mostrado e falado:

ESCADA MONUMENTAL. HIGH ANGLE SHOT

Rosaura sobe a escada. Logo, se depara com um incêndio de cores e figuras acima de si, um motim de desmensuradas proporções: os afrescos murais de Diego Rivera.

MEDIUM CLOSE SHOT DE ROSAURA

Desnorteadada contempla-os com tamanhos olhos de esturpor, recorrendo-os com uma emoção que a faz esquecer-se de onde está e de quem é.

SHOTS dos frescos com Rosaura em primer plano. Estas cenas deverão ser feitas em TECHNICOLOR. A voz do Palácio assume um tom em que dirá por

²⁵² Termo pejorativo utilizado para deslegitimar e criticar a forte presença dos indígenas na obra de Rivera. 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.

²⁵³ O “furacão da Revolução” é um termo utilizado pelo narrador *off* de *Rio Escondido*, para se referir à Revolução Mexicana. Obra fílmica: *Rio Escondido*, 06min13s.

ele mesmo, a mensagem do grande pintor mexicano e o sentido popular da História do México.²⁵⁴

No filme, conforme Rosaura sobe a escadaria central, a voz explica o significado das imagens, as quais a professora observa, emocionada:

VOZ DO PALÁCIO: “Esta é a história de seu povo. A história do povo do México”.²⁵⁵

Figura 48 - Fotogramas de *Rio Escondido* (04min36s - 04min39s)



Após enquadrar o rosto e seus “olhos de esturpor” (Figura 48), a câmera se inverte, possibilitando ao espectador tanto adquirir o ponto de vista de Rosaura, quanto observar a cena em um plano mais aberto. A professora observa o mural *De la conquista a 1930*, seção central de *Epopéya del pueblo mexicano*. A presença da personagem, de costas, na parte inferior do quadro, nos remete ao seu papel de observadora, mas, também, a insere, a nosso ver, nesse emaranhado de personagens e acontecimentos.

Em seguida, inicia-se a narrativa da história mexicana, em sequência cronológica, conduzida pela voz. Inicialmente, referindo-se ao mural da seção norte (sobre a escadaria direita), *México Antiguo*, o qual é enquadrado pela câmera (Figura 49), a história dos povos nativos é apresentada, com ênfase em suas crenças, rituais e arquitetura:

VOZ DO PALÁCIO: “Vulcões extintos que se assemelham a altares e uma velha raça parda que encontrou o segredo da vida nos ritmos da terra, da dança

²⁵⁴ Roteiro original de *Rio Escondido*, p.8. Grifos do autor.

²⁵⁵ Obra filmica: *Rio Escondido*, 04min37s – 04min43s.

e das estrelas. A raça que fez da flor um culto e levantou pirâmides para Huichilobos e para Quetzalcoatl”.²⁵⁶

Pode-se observar que o mural tem como temática a vida cotidiana, hábitos e relações sociais, políticas, econômicas e culturais das populações nativas. Na parte superior da pintura, vemos o sol de cabeça para baixo, o deus Quetzalcóatl saindo de um vulcão, as pirâmides do sol e da lua, e o cultivo do milho e do maguey. No centro, um homem de barba se destaca pela posição que ocupa e pela pele branca, barba e bigode, destoando dos demais. Ao seu lado, pessoas sentadas o observam atentamente.

Ainda na parte central da pintura, à direita, observamos pessoas com instrumentos musicais e, à esquerda, trabalhadores carregando grandes pacotes nas costas, sob o olhar atento de um soldado. Na parte inferior do mural, guerreiros astecas lutam com outros povos nativos utilizando lanças e toras de madeira e escudos; vemos, também, trabalhadores de diversas naturezas, como ceramistas, escultores, agricultores. Este mural nos remete à hierarquia e organização, uma sociedade na qual cada um dos elementos tem sua função e a desenvolve sob a proteção de Quetzalcóatl e fiscalização do governo centralizado:

Figura 49 - Fotograma de *Rio Escondido* (04min50s)



²⁵⁶ Obra filmica: *Rio Escondido*, 04min44s – 04min59s.

Relativo ao homem branco, com barga e bigode, bem no centro o quadro, Jacob afirma que:

Quetzalcoatl, figurado como símbolo colonial da civilização, patrono da paz e das artes, ao ser gravado no centro do México pré-hispânico indica que aquele era um reino grandioso e imponente. Pintado como homem branco, prenuncia a vinda da colonização. A divindade indígena também é figurada no céu, voando para o oriente. Portanto, Rivera enfatizou características da cultura asteca, como arte e conhecimento, classificadas na narrativa histórica eurocêntrica como marcas das grandes civilizações culturais antigas.²⁵⁷

No que diz respeito à hierarquização desta sociedade presente na pintura, em especial aos carregadores que sobem a escadaria da pirâmide, Espinosa Cabrera afirma: “Diego pinta os indígenas do povoado em sua condição de *tamemes* ou carregadores. A imagem do carregador é muito forte no México e é sinônimo não somente de trabalhador, mas, também, de trabalhador reduzido à mais baixa condição [...]”.²⁵⁸ Observamos, em *México Antiguo*, trabalhadores de populações dominadas pela Confederação Asteca, subindo ao alto da pirâmide para levar seus tributos, os quais são recebidos por guerreiros. Além deste detalhe, vemos, nas outras seções do mural, indígenas sendo utilizados como mão de obra braçal, carregando pesadas cargas sob constante vigília de seus dominadores – sejam eles os Astecas, os conquistadores, membros da Igreja ou lideranças políticas diversas.

Representando multidões anônimas, conforme apontou Espinosa Cabrera na epígrafe deste tópico, os indígenas se tornam sinônimos de trabalho forçado em todo o mural de Rivera. Do período pré-hispânico, passando pelo processo de conquista, estruturação colonial, Independência, formação da nação, Revolução, e até no período contemporâneo a Rivera, o indígena é representado abaixo dos outros personagens sociais e históricos, carregando nas costas o peso da construção do México. O autor chama a atenção para alguns detalhes das três seções do mural *Epopéya del pueblo mexicano*, os quais mostramos abaixo (Figura 50).

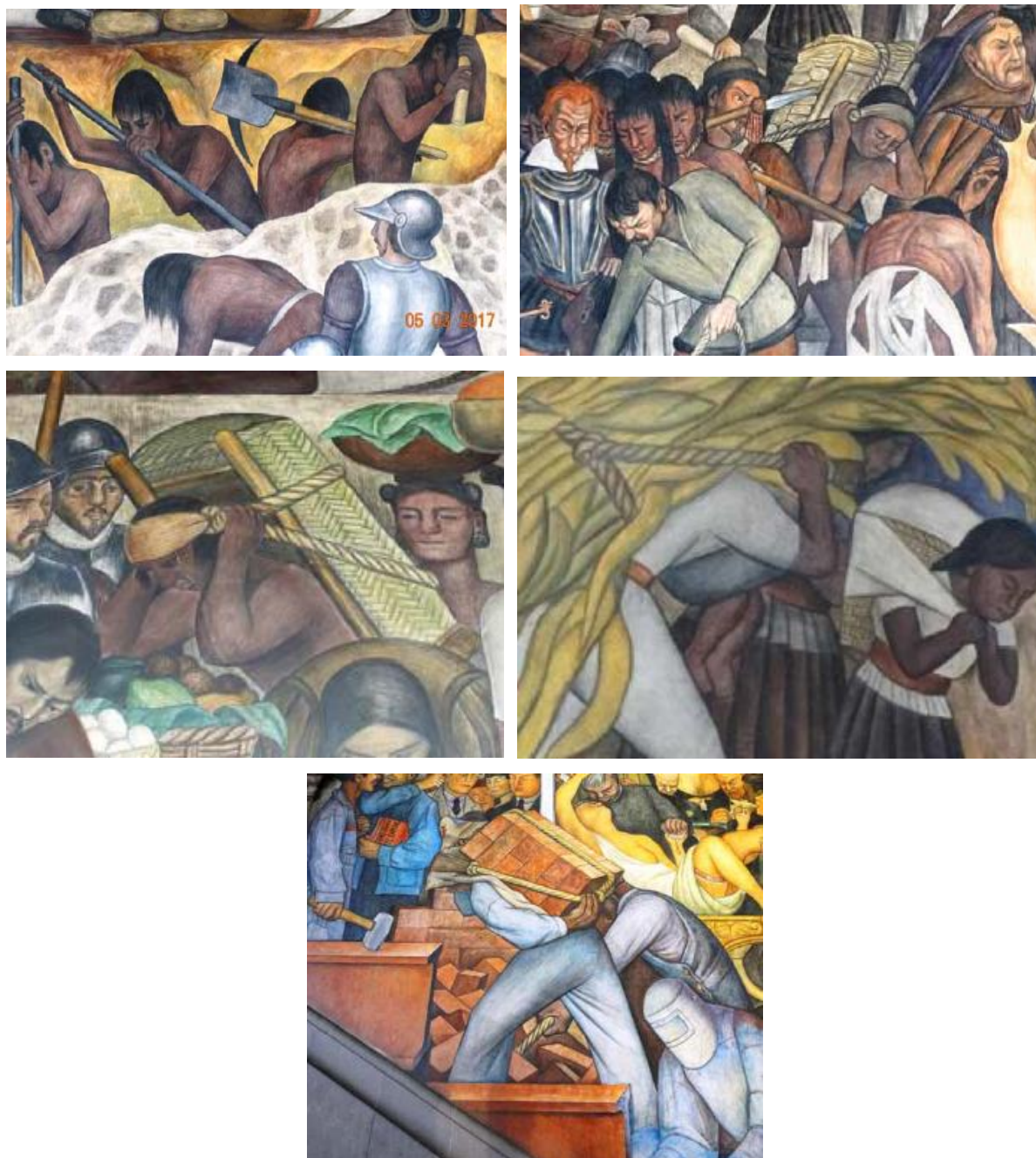
Interessante notar que Leopoldo Méndez também se utiliza deste simbolismo para representar os indígenas de Rio Escondido, associando-os ao trabalho e à submissão. No detalhe da gravura *El dueño de Todo* (Figura 51) os indígenas carregam pesados sacos e andam em fila, sob o olhar e ordens de Don Regino Sandoval, o cacique da cidade. Conforme já apontamos

²⁵⁷ JACOB, Jorcy Foerste. **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, p. 141.

²⁵⁸ 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, p. 529, grifos do autor.

anteriormente, as questões sociais se mostram presentes de maneira significativa na obra de Méndez:

Figura 50 - Detalhes do mural *Epopeya del pueblo mexicano*, Diego Rivera, 1929-1935²⁵⁹



²⁵⁹ Os detalhes da Figura 50 compõe as três sessões do mural de Rivera, *Epopeya del pueblo mexicano*. Todas estas imagens foram retirados das páginas 545 a 551 da tese de Espinosa Cabrera. Para mais informações, ver: 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, p. 545-551.

Figura 51 - Detalhe da gravura *El dueño de Todo*, Leopoldo Méndez, 1948



Fonte: <http://www.annexgalleries.com/inventory/detail/PAKA101b/Leopoldo-Mendez/>, acesso em 14 de agosto de 2018.

Após observar *México Antiguo*, dando prosseguimento à narrativa fílmica, Rosaura direciona seu olhar para a seção central, momento em que são enquadrados dois detalhes do mural *De la conquista a 1930*. O tema agora abordado pelo narrador é a conquista da América pelos espanhóis:

VOZ DO PALÁCIO: “Aqui estão nossas origens. Sangue e fogo. Gênio da Espanha e gênio de Cuauhtemotzín. Uma união que, cruelmente, parece expresar a fatalidade que toda vida nova requer para fincar a raízes da pátria!”²⁶⁰

Figura 52 - Fotogramas de *Rio Escondido* (05min01s - 05min03s)



²⁶⁰ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 05min00s – 05min15s.

Na figura 52 vemos Rosaura de costas, pequenina, diante do grandioso mural. O foco do narrador está na parte inferior da pintura, na qual é retratada a conquista de Tenochtitlán pelos espanhóis e a evangelização dos nativos. Os cavalos, armaduras e armas mostram a superioridade militar dos espanhóis. À direita, a continuidade ao processo de conquista, com foco no trabalho compulsório e na violência dos espanhóis para com os nativos.

Relativo à conquista, também são abordados temas como a Inquisição, o batismo dos povos nativos e, particularmente importante para esta pesquisa, a formação do povo mexicano por meio da mestiçagem. Ainda na figura 52, por exemplo, no canto superior direito, está Hernán Cortés com o corpo e rosto direcionados aos indígenas, que trabalham sob o domínio espanhol. Ao seu lado, não enquadrada pela câmera de Figueroa, está a indígena Malinche e seu filho Martín, resultado da união com o conquistador.

Para que possamos entender o detalhe mencionado, recorreremos ao mural (Figura 53), pelo fato de estar fora do enquadramento do filme. O espanhol Hernán Cortés veste armadura sob um pesado casaco, uma boina que deixa apenas parte de seu rosto visível, e segura uma espada com a mão esquerda. Malinche, que abraça Martín, usa um vestido branco, colares e brinco dourados, e tem, nos cabelos presos, uma fita. Martín, de costas, também veste calça e blusa brancas – a mesma cor dos trajes associados aos indígenas e camponeses – mas em modelagem que nos remete às vestimentas espanholas:

Figura 53 - Detalhe do mural *Epopeya del pueblo mexicano*, Diego Rivera, 1929-1935



Fonte: JACOB, Jorcy Foerste. **Os filhos de Malinche**, p.146.

Esta imagem nos remete ao mural *Cortés y la Malinche* (Figura 54), de José Clemente Orozco, datado de 1926, o qual também aborda o tema da mestiçagem por meio dos personagens citados. Conforme nos informa Jacob, localizado no Antigo Colegio de San Ildefonso, então Escola Nacional Preparatória, o mural aborda temas recorrentes na pintura muralista, desenvolvida à luz do indigenismo e nacionalismo cultural do Estado mexicano.

Por trazer à tona a mestiçagem e a unidade mexicana, utilizando-se das figuras de Cortés e Malinche – tal qual fez Rivera em *La Epopeya* – levantaremos, de forma breve, algumas possibilidades de análises e interpretações relativas a obra de Orozco, de modo que, posteriormente, possamos traçar paralelos com a representação de Rivera e a abordagem de *Rio Escondido*.

Figura 54 - *Cortés y la Malinche*, José Clemente Orozco, 1926



Fonte: JACOB, Jorcy Foerste. **Os filhos de Malinche**, p.130.

Sobre a pintura de Orozco, na visão de Rochfort, ainda que Cortés e Malinche estejam de mãos dadas, a presença de um nativo pré-hispânico sob o pé direito do espanhol mostra a

subjugação imposta pela conquista. Além disso, o gesto que o conquistador faz com a mão esquerda, impedindo Malinche de intervir em favor do nativo, representa o distanciamento que ela passará a ter em relação à sua vida anterior.²⁶¹ A nudez, na visão de Jacob, alude ao mito de origem mestiça do México, fazendo uma referência a Adão e Eva.²⁶²

Para Torres, o braço de Cortés determina o sentido do mural, representando a superioridade da cultura espanhola, aliando o cuidado à dominação do corpo e espírito de Malinche. A união da raça indígena com a branca leva, então, não apenas à mestiçagem racial, mas, também, cultural. Os corpos humanos representam, para a autora, o enfrentamento entre homem e mulher; branco e vermelho; a posse permanente dos modos de ser, falar, andar, sentir e pensar. Trata-se um retrato não apenas da crueldade espanhola, mas sim da crueldade humana e de uma relação étnica desigual.²⁶³

Na visão de Coffey, neste afresco, Orozco representa a mestiçagem por meio do romance heterossexual e de relações de parentesco patriarcais: “a conquista é apresentada como uma competição masculina assimétrica pelo controle sobre o corpo feminino reprodutor”.²⁶⁴ A autora também chama atenção para o corpo avermelhado no chão, sob os pés de Cortés – o qual, segundo o próprio pintor, “[...] representa somente o passado, fim de um estado de coisas, como foi indubitavelmente a Conquista”.²⁶⁵ Segundo Orozco, este corpo no chão não possui rosto, nem outros detalhes que o caracterizem, por isso esta figura não pode ser interpretada como um membro da raça indígena – papel que teria reservado apenas para Malinche.²⁶⁶

Diego Rivera, então editor da revista *Mexican Folkways*, criticou o mural de Orozco e o papel ocupado pelo suposto indígena no mural – sob os pés do conquistador. Orozco reforçou seus argumentos:

Eu não estou de acordo é com o rodapé ou legenda que aparece sob a gravura que reproduz o afresco da abóbada grande, ou seja, da pintura chamada Cortés

²⁶¹ ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists**. Orozco, Rivera, Siqueiros. San Francisco: Chronicle Books, 1998.

²⁶² JACOB, Jorcy Foerste. **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.

²⁶³ 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.

²⁶⁴ COFFEY, Mary K. **How a revolutionary art became official culture**. Murals, Museums, and the Mexican State. London: Duke University Press, 2012.

²⁶⁵ TIBOL, Raquel. José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve análisis documental. Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 89-90. Apud 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, ene-jun, 2017, p.19.

²⁶⁶ Ibid.

e Malinche, e que diz A raça indígena sob seus pés, posto de forma indubitável pelo seu “art editor”, pois não é essa a primeira vez que pretende me colocar como um inimigo da raça indígena, assunto bastante grave sob as atuais circunstâncias no México e mais grave ainda por ser a revista Mexican Folkways um periódico oficial ou semioficial, patrocinado pela Secretaria de Educação.²⁶⁷

Para Orozco, ser visto como um “inimigo da raça indígena” em um período marcado pelas iniciativas nacionalistas e indigenistas, era algo, no mínimo, bastante grave. O que não impede que o próprio pintor seja crítico a ideia de mestiçagem e às disputas e embates do pensamento indigenista:

Nossa personalidade ainda não está bem definida em nossa consciência, embora esteja perfeitamente no campo dos fatos. Nós ainda não sabemos quem somos, como aqueles que sofrem de amnésia. Nos classificamos continuamente como índios, *criollos* e mestiços, atendendo apenas à mistura de sangues, como se fossem cavalos de corrida, e dessa classificação emergiram partidos saturados de ódio que fazem uma guerra até a morte, indigenistas e hispanistas.²⁶⁸

O pintor, inclusive, tecia críticas à forma como artistas nacionais e estrangeiros representavam o mexicano contemporâneo, representações estas “criadas e popularizadas tendo como referência o pensamento indigenista, não só na pintura de Rivera, mas em outros meios artísticos: com calção e camisa branca ou poncho, sombreiro, sandálias, pele morena”.²⁶⁹

O nativo aos pés de Cortés, em nosso entendimento, remete à exclusão dos indígenas em um contexto de difusão de ideias e ações políticas indigenistas. Isso, pois, conforme esclarece Antônio Carlos Amador Gil, para que a igualdade jurídica dos indígenas se efetivasse, a população deveria estar preparada para usufruir tal direito. Assim, “seria dever do Estado mexicano ‘civilizar’ os grupos étnicos e fazê-los abandonar seus costumes e valores tradicionais. Seria preciso educá-los nos preceitos da cultura moderna ocidental. A prática política mostrou-se, portanto, profundamente excludente”.²⁷⁰

²⁶⁷ JACOB, Jorcy Foerste. **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, p.133. Aspas da autora.

²⁶⁸ OROZCO, José Clemente, **Autobiografía**, Era, México, 1984, 73. Apud 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, p. 13, grifo nosso.

²⁶⁹ JACOB, Jorcy Foerste. Op. cit., p.133.

²⁷⁰ 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. 3, aspas do autor.

Em *Rio Escondido*, na escadaria do Palácio Nacional, ao explicar a conquista, o narrador esclarece que toda vida nova – no caso, o próprio povo mexicano – requer algum tipo de fatalidade para fincar raízes. A crueldade da conquista, na obra fílmica, parece ser justificada pelo narrador, e, nessa perspectiva, teria sido justamente o choque entre as culturas o que teria possibilitado a mestiçagem e, por sua vez, deu origem ao mexicano. O ponto de vista adotado por *Rio Escondido* nos remete às políticas indigenistas pós-Revolucionárias, as quais, segundo Antônio Carlos Amador Gil, estavam integradas com a necessidade de unir e homogeneizar a Nação, mexicanizando os indígenas em consonância com projetos modernizadores.²⁷¹

Diego Rivera, ao falar sobre *Epopeya del pueblo mexicano*, afirma que o posicionamento de cada um dos personagens e acontecimentos foi pensado conforme seu papel na história. “Nada era solitário; tudo era relevante. Meu mural do Palacio Nacional é o único poema plástico que eu conheço que compreende em sua composição a história completa de um povo”.²⁷² O próprio Rivera afirma, ainda, que o mural fora pensado de modo a articular a arquitetura do Palácio com “o dinâmico desenvolvimento ascendente da Revolução”.²⁷³

O “desenvolvimento ascendente da Revolução”, que Rivera teria buscado representar em seu mural, compõe também a narrativa de *Rio Escondido*. Enquanto apresenta o mural para Rosaura, a voz do Palácio estabelece uma ligação entre o século XIX e o início do século XX, passando rapidamente do “ímpeto” da Reforma para o “furacão” da Revolução Mexicana, mencionando brevemente o governo de Porfírio Díaz.

NARRADOR: “O ímpeto da Reforma se converte em paz. México conquista sua primeira soma. Porfírio Díaz. Depois, como para abrir outra vez com sangue outra página de esperança, o furacão da Revolução. Madero, Carranza. Sangue do México. Um povo se levanta e o relógio da História marca uma hora distinta!”.²⁷⁴

²⁷¹ AMADOR GIL, Antônio Carlos. 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.

²⁷² RIVERA, Diego; MARCH, Gladys. *Mi arte, mi vida*. México: Editorial Herrero S.A., 1963. p.131. Apud JACOB, Jorcy Foerste. *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, p. 149.

²⁷³ Ibid., p. 149.

²⁷⁴ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 06min01s – 06min23s.

Para Laura Harguindeguy, se há dúvidas de que a Revolução Mexicana ocorreu de fato – conforme questionou Octávio Paz: “[...] a revolução existiu? [...] creio que foi uma revolta”²⁷⁵ – sua existência simbólica é inquestionável. No imaginário coletivo, a Revolução representa um “divisor de águas na história”²⁷⁶, marcando o México de antes e depois. Isso, pois, para que o poder político pudesse ser legitimado, foi necessário transformar esta explosão popular em Revolução – por meio da construção ideológica, omissões e silenciamentos sobre os acontecimentos e, claro, com a relevante ação dos murais. Afinal, é enorme “A capacidade dos documentos pictóricos de contar e recontar a história, de marcar episódios supostos ou reais, de ressaltar a figura de heróis e arquétipos, e de criar mitos”.²⁷⁷

Nesse sentido, Zuzana Pick vê a Revolução como uma narrativa “reconstruída meticulosamente e seletivamente [...] pintada, fotografada e filmada por mexicanos e estrangeiros”²⁷⁸, compondo o que a autora nomeia de “arquivo visual”:

Recorrendo ao passado para pensar o presente de uma nação e a construção de uma identidade, o arquivo visual da Revolução se manifesta em múltiplas formas: por meio das imagens históricas que foram utilizadas para documentar, celebrar e mitificar os episódios, personagens e cenários da Revolução, e que o cinema evocou e reinterpreto. Junto às imagens de trens percorrendo desertos e vales, carregados de gente e munições, de cadáveres putrefatos e edifícios destruídos, encontram-se numerosas fotografias de camponeses e soldados, suas esposas e crianças, de líderes militares e políticos. Vestindo cintos com munições, chapéus grandes e botas ou uniformes de campanha, todos encaram diretamente o observador, afirmando sua identidade e seu protagonismo histórico. Estes retratos exemplificam até que ponto a produção da cultura visual da Revolução foi um processo coletivo no qual estiveram igualmente envolvidos os produtores, sujeitos e consumidores da imagem.²⁷⁹

Este arquivo visual, ao qual se refere Pick, para além de testemunho histórico, possui o poder – “simbólico, retórico e afetivo”²⁸⁰ – de transformar a Revolução em evento e discurso. Reforçando a compreensão de Mraz, no que diz respeito aos meios de comunicação de massa para difusão de imagens nacionalistas, a autora acredita que tal arquivo visual:

²⁷⁵ Octávio Paz apud HARGUINDEGUY, Laura Collin. Mito e Historia en el muralismo mexicano. **Scripta Ethnologica**, año/vol. XXV, número 025. Buenos Aires, Argentina, 2003, p.25-47, p. 31.

²⁷⁶ HARGUINDEGUY, Laura Collin. Mito e Historia en el muralismo mexicano. **Scripta Ethnologica**, año/vol. XXV, número 025. Buenos Aires, Argentina, 2003, p.25-47, p. 31.

²⁷⁷ Ibid. p. 31.

²⁷⁸ 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. 217-226, p.217.

²⁷⁹ Ibid., p.218.

²⁸⁰ Ibid.

[...] é uma construção midiática que inclui uma dose igual de documentação e mitificação, recuperação e tradução, reciclagem e mercantilização das imagens icônicas da nação, principalmente aquelas relacionadas com o povo e sua terra que precedem a Revolução e/ou que foram reelaboradas no período pós-revolucionário.²⁸¹

No mural de Diego Rivera, a Revolução é representada por meio de uma oposição (Figura 55). Do lado esquerdo, personagens que representam a elite política e social, na qual está incluído Porfírio Diaz empunhando uma espada. Ao fundo, uma paisagem industrial, repleta de empresas petrolíferas estrangeiras. À direita, os líderes revolucionários e representantes de diferentes setores da sociedade mexicana seguram cartazes com ideias e princípios revolucionários, como “Tierra, Libertad y pan para todos”, “Regeneracion”, “Revolucion Social”, e frases que fazem referência a documentos e leis, como “Plan de Ayala”, “Plan de San Luis”, “Ley del 6 de enero” e “1917: Artículo 27, Artículo 123”. Se no muralismo “A Revolução aparece como doadora de bens, tais como a terra, a escola, a constituição, a justiça social”²⁸², conforme aponta Laura Harguindeguy, podemos citar este como um dos exemplos explícitos de tal associação.

Quanto às lideranças e personagens históricos marcantes, no filme *Rio Escondido*, o narrador menciona apenas as lideranças de Francisco Madero e Venustiano Carranza, e reforça o viés transformador do movimento revolucionário. No detalhe do mural, capturado pela câmera, vemos outros líderes, como Emiliano Zapata e Francisco Villa:

Figura 55 - Fotograma de *Rio Escondido* (06min02s)



²⁸¹ 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.217-218.

²⁸² HARGUINDEGUY, Laura Collin. Mito e Historia en el muralismo mexicano. **Scripta Ethnologica**, año/vol. XXV, número 025. Buenos Aires, Argentina, 2003, p.25-47, p. 34.

Em *Rio Escondido*, parece que o protagonismo da Revolução está no povo, e não propriamente em seus líderes. O próprio narrador afirma: “Um povo se levanta e o relógio da História marca uma hora distinta”.²⁸³ Interessante notar que, segundo Pérez Montfort, o termo “povo”, no contexto pós-revolucionário, inclui o camponês, o indígena e até o trabalhador urbano, mas busca, principalmente, caracterizar o mestiço. Nesse sentido, assim como no mito da fundação do mexicano por meio da mestiçagem – proporcionada pela união do espanhol com o nativo, de Cortés com a Malinche – a Revolução também dá origem a um novo povo. Segundo Laura Harguindeguy, “o mestiço aparece como o protótipo do mexicano, filho da revolução, herdeiro das culturas pré-hispânicas, um povo que intenta emergir na independência, [...] mas que finalmente obtém o papel de protagonista com a Revolução”.²⁸⁴

Podemos mencionar, como exemplo dessa associação entre povo como classe social e grupo étnico, o manifesto do *Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* – fundado no final de 1922 por Rivera, Siqueiros e Xavier Guerrero. O trecho que inserimos, abaixo, busca deixar clara a concepção de arte política e social para seus membros:

Camaradas: [...] Repudiamos a chamada pintura de cavalete e toda a arte do Cenáculo ultraintelectual por aristocratas e exaltamos as manifestações da arte monumental como sendo de utilidade pública. Proclamamos que qualquer manifestação estética alheia ou contrária ao sentimento popular é burguesa e deve desaparecer porque contribui para perverter o gosto da nossa raça, já quase completamente pervertida nas cidades. Proclamamos que sendo nosso momento social de transição entre a aniquilação de uma ordem envelhecida e o estabelecimento de uma nova ordem, os criadores de beleza devem se esforçar porque seu trabalho apresenta uma aparência clara de ideológico em favor do povo, fazendo da arte, que atualmente é uma manifestação da masturbação individualista, um objetivo de beleza para todos, de educação e combate. [...] sabemos que o triunfo das classes populares trará consigo um florescimento, não só na ordem social, mas sim um florescimento unânime da arte étnica, cosmogônica e historicamente importante na vida de nossa raça, comparável às nossas admiráveis civilizações autóctones [...].²⁸⁵

Neste trecho, o início dos anos 1920 é identificado como um processo de transição e aniquilação do velho para implantação de uma nova ordem – na qual o bem do povo, a educação e a luta devem ser os grandes objetivos. O triunfo das classes populares – por meio da Revolução Mexicana – trouxe consigo, segundo o manifesto, um florescimento da arte étnica.

²⁸³ Obra fílmica: *Rio Escondido*, 06min18s – 06min23s.

²⁸⁴ HARGUINDEGUY, Laura Collin. Mito e Historia en el muralismo mexicano. *Scripta Ethnologica*, año/vol. XXV, número 025. Buenos Aires, Argentina, 2003, p. 34.

²⁸⁵ El Machete, n° 7, 2° quincena de junio 1924. Apud TIBOL, Raquel. *Palabras de Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 23- 26.

Este posicionamento nos leva a associar as classes populares não apenas a uma classe social, mas sim a um grupo étnico muito específico: o mestiço.

Segundo Rockfort, as pinturas muralistas, particularmente da segunda metade dos anos de 1920, tem caráter didático, político e popular. Por outro lado, Monsiváis considera o muralismo um paradoxo, por abordar temas populares e relevantes à esquerda por meio do financiamento de um Estado capitalista, e Octavio Paz acredita que a pintura teve principalmente a função de legitimar e consagrar o jovem Estado revolucionário. Seria essa a perversão da pintura mural: “[...] por um lado, era uma arte revolucionária, ou que se identificava como revolucionária; por outro, era uma arte oficial.”²⁸⁶

Reforçando o caráter oficial da pintura muralista, Alicia Azuela de La Cueva considera *Epopeya del pueblo mexicano* uma das obras mais representativas da pintura histórica do país, articulada às iniciativas de legitimação do Estado Nacional Revolucionário.²⁸⁷ A fidelidade histórica fora, de fato, uma preocupação de Rivera, que afirma:

Tive o cuidado de autenticar cada detalhe mediante uma investigação precisa, por que não queria dar a menor oportunidade para que ninguém tratasse de desacreditar os murais em seu conjunto com o pretexto de que algum detalhe fosse uma invenção.²⁸⁸

Além de *Epopeya*, podemos citar *Nosso pão* (Figura 56) como outra obra de Rivera que enfatiza a mudança social alcançada por meio da Revolução e a figura do mestiço. Neste mural, que compõe a obra *Visão Política do povo mexicano*, Rivera mescla modernidade e tradição atuando junto à sociedade mexicana pós-revolucionária. Coffey analisa estas imagens apontado para os elementos sociais nela presentes:

Aqui, um trabalhador comunista de pele escura preside uma refeição humilde de pão e frutas. Sentados à mesa são representados dois jovens e dois velhos; claro e escuro; trabalhadores, camadas populares e médias, demonstrando a unidade social da nova ordem política. Rivera situa seu repouso frugal dentro de uma paisagem produtiva de fábricas e silos de grãos. A Tehuana com uma cesta tecida cheia de frutas indígenas está atrás do trabalhador [...]. Atrás dela, camponeses, trabalhadores e soldados se apresentam como participantes e guardiões na nova ordem social. A pose da Tehuana ecoa na arquitetura

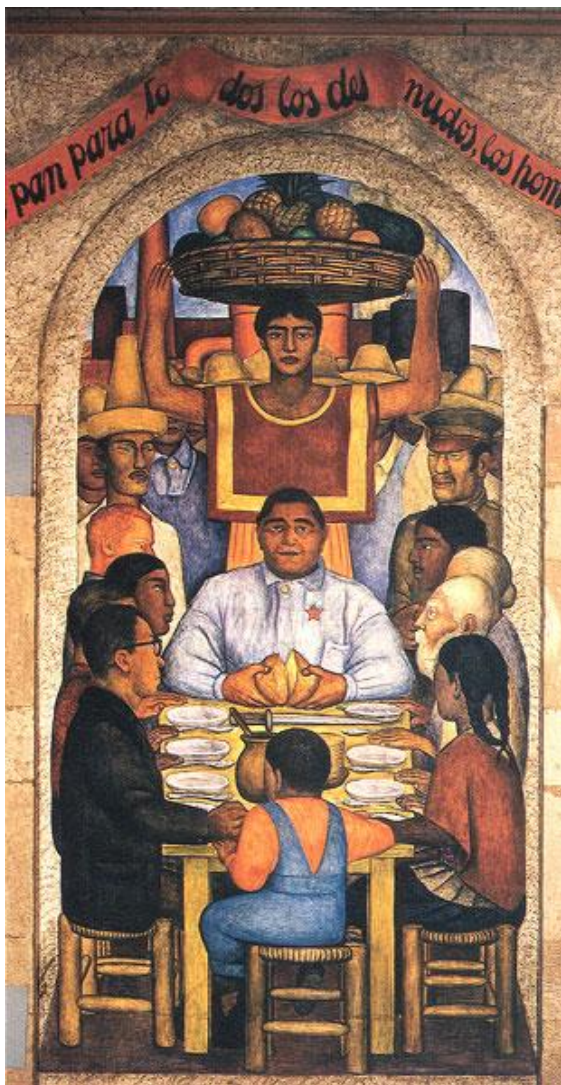
²⁸⁶PAZ, Octavio apud COFFEY, Mary K. **How a revolutionary art became official culture**. Murals, Museums, and the Mexican State. London: Duke University Press, 2012, p. 1.

²⁸⁷ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. **Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social**, México, 1910-1945. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

²⁸⁸ RIVERA, Diego; MARCH, Gladys. **Mi arte, mi vida**. México: Editorial Herrero S.A., 1963. p.131. Apud JACOB, Jorcy Foerste. **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, p. 149.

industrial ao fundo. Desta forma, Rivera sugere que a modernidade industrial será fundamentada nos valores "autênticos" e na cultura que ela representa.²⁸⁹

Figura 56 – Detalhe do mural *Visão Política do povo Mexicano*, 1923-1928, Diego Rivera. Afresco



Fonte: ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists**, p.63.

Antes de dar prosseguimento às análises de *Rio Escondido*, gostaríamos de chamar atenção para a intensa circulação de imagens que também caracteriza o arquivo visual sobre a Revolução Mexicana, ao qual se refere Zuzana Pick:

[...] o arquivo visual está sujeito a apropriações e reconfigurações de acordo com objetivos históricos, políticos e culturais. Quer sejam usados em forma de referências ou temas e iconografias emblemáticos recodificados, apontam para o encontro e colisão entre historicismo e mitificação, que conferem ao

²⁸⁹ COFFEY, Mary K. **How a revolutionary art became official culture**. Murals, Museums, and the Mexican State. London: Duke University Press, 2012, p. 11, aspas do autor.

imaginário da Revolução um valor patrimonial, ideológico e mercantil, e que reforçam as dimensões transnacionais do arquivo.²⁹⁰

Entre os vários exemplos de linguagem, nacionalidades e períodos influenciados por esta circulação visual, podemos citar o cineasta soviético Sergei Eisenstein com a obra *Que Viva México*, e o diretor estadunidense Elia Kazan, com a obra *Viva Zapata!*. O primeiro filme citado não apenas é marcado pelas artes visuais mexicanas, como, também, caracteriza significativamente o cinema da Era de Ouro, materializando uma troca de estilos, imagens e abordagens. Nos debruçaremos sobre *Que Viva México* no próximo capítulo.

Viva Zapata!, por sua vez – nossa fonte de investigação na pesquisa de mestrado – resgata, de forma constante, fotografias tomadas pelos Casasola e outros fotógrafos durante a Revolução Mexicana, as quais compõem o álbum *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*. Segundo Carlos Alberto Sampaio Barbosa²⁹¹, as fotografias são consideradas patrimônio nacional, registro histórico e parte da história oficial mexicana. São claras as referências das fotografias na representação de Porfírio Díaz, Emiliano Zapata, do interior do Palácio Nacional, tendo sido, inclusive, reproduzida literalmente uma fotografia de Villa e Zapata no salão presidencial do Palácio. Não apenas as lideranças políticas, mas, também, a representação do camponês, do mestiço e do indígena nos remete ao arquivo visual da Revolução.²⁹²

O cartunista mexicano Abel Quezada transformou *Viva Zapata!* – uma visão estrangeira da Revolução Mexicana, na qual Marlon Brando representou o revolucionário – em tema de uma charge (Figura 57). O apelo nacionalista da dupla Figueroa-Fernández, a nosso ver, é tão criticado quanto o uso de atores estadunidenses para representar mexicanos²⁹³:

²⁹⁰ 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.217-218.

²⁹¹ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A fotografia a serviço de Clío: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

²⁹² Para mais informações sobre o filme *Viva Zapata*, ler DE FAZIO, Andréa Helena Puydinger. **Viva Zapata! Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano**. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.

²⁹³ Abel Quezada. Publicado no diário *Ovaciones*, 19 de abril de 1951.

Figura 57 - Charge de Abel Quezada, publicado no diário *Ovaciones*, 19 de abril de 1951



Fonte: 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, p. 30.

3.2 Indigenismo e Revolução Mexicana na construção da narrativa de nação pós-revolucionária

O leitor pode notar que, para que pudéssemos abordar alguns dos elementos presentes nas pinturas de Diego Rivera, de Jose Clemente Orozco, na gravura de Méndez e em *Rio Escondido*, referimo-nos a termos como indigenismo, nacionalismo cultural, projetos modernizadores, Revolução Mexicana e à dissonâncias destas temáticas no período pós-revolucionário. Assim, para que possamos dar continuidade à análise da narrativa e às linguagens artísticas nela envolvidas, julgamos necessário percorrer alguns processos que compõem a política, cultura e sociedade do México pós-revolucionário, a saber: a busca pela

identidade nacional apoiada na ideia de nacionalismo cultural, o indigenismo e o muralismo em consonância com os projetos políticos governamentais.

Importante esclarecer que este breve percurso tem o propósito de possibilitar a compreensão das imagens e do discurso fílmico e visual, relativos ao México dos anos 1920 a 1940. Para tal finalidade, pautaremos-nos em referências bibliográficas deveras ricas e completas, de modo que o leitor, interessado em aprofundar sua investigação em alguma das temáticas aqui percorridas, estará munido de um rol de pesquisadores e pesquisadoras, nacionais e estrangeiros, cujos trabalhos representam chaves para a compreensão deste período.

Ricardo Pérez Montfort, um dos autores que nos auxiliarão neste percurso, afirma que:

Os 20 anos que compreenderam a pacificação do território mexicano depois da violência revolucionária – 1920 a 1940 –, foram particularmente ricos em confrontos e polêmicas, definições e discursos, propostas artísticas e culturais, projetos econômicos e políticos. Uma insistente retórica nacionalista permeou a maioria destas propostas.²⁹⁴

Segundo Pérez Montfort, a Revolução de 1910 impactou fortemente a “retórica nacionalista” mexicana, dando início a um impulso renovador que se estenderia até meados da década de 1940.²⁹⁵ Para Mraz, uma revolução social das dimensões da Revolução Mexicana, bem como a posterior busca por reconstruir o país, pela identidade nacional e o abandono da cultura afrancesada (que marcou o governo de Porfírio Díaz), fizeram com que o México (re)construísse sua auto-imagem e descobrisse sua população indígena.²⁹⁶ Em nosso entendimento, a população indígena fora, na verdade, (re)descoberta neste período, tendo em vista que, em todo o século XIX, preocupou-se em inserir, de diversas formas e para diferentes finalidades, o indígena na história na formação da identidade nacional mexicana.

Sabemos, então, que a década de 1920, no México, fora marcada pelo processo de Institucionalização da Revolução. O fim dos conflitos armados foi selado com a presidência provisória de Adolfo de la Huerta, governador de Sonora. Após sua posse, em 1º de dezembro de 1920²⁹⁷, iniciou-se a década de formação do Estado Mexicano Moderno, caracterizada pela

²⁹⁴ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 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, p. 516.

²⁹⁵ Ibid., p.516-577.

²⁹⁶ MRAZ, John. **Looking for Mexico**. Modern Visual Culture and National Identity. London: Duke University Press, 2009.

²⁹⁷ A produção historiográfica sobre a Revolução Mexicana é ampla, heterogênea e complexa, bem como os debates em torno das motivações, da presença e articulação entre os diferentes grupos sociais dentro do mesmo processo revolucionário; o significado da Revolução, e mesmo os fatos que levaram ao seu término. Para mais informações sobre este debate, ver BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; LOPES, Maria Aparecida de Souza. A

dominação dos presidentes sonorenses Adolfo de la Huerta (1920), Álvaro Obregón (1920-1924) e Plutarco Elías Calles (1924-1928); por conflitos com a Igreja Católica, companhias petrolíferas e com os Estados Unidos. Ainda, o nacionalismo fundamentava a busca pelo estabelecimento de uma ampla base social de apoio, que levou à aproximação com o CROM, o *Partido Laborista Mexicano*, organizações agrárias, Ligas Agrárias e o *Partido Nacional Agrarista* e o Exército.²⁹⁸

Para Monsiváis, este impulso nacionalista pós-Revolucionário, os aparatos de controle governamental e a perspectiva unificadora oficial, a qual se baseava na ideia de que o Estado estava acima das classes e da luta de classes, fazem parte da Revolução Mexicana tanto quanto a luta armada. Para este autor, o Estado partia de uma “perspectiva unificadora”, apoiando-se na busca pelo progresso e gerando uma “verbomania nacionalista”, que englobou as mais diversas tendências artísticas e intelectuais. No ano de 1921, por exemplo, teve início o projeto de “salvação/regeneração do México por meio da cultura”.²⁹⁹ Nesse sentido, Monsiváis afirma que:

A Unidade Nacional é a terra firme e o salvo-conduto: funde harmoniosamente as classes sociais, as tendências ideológicas, as conquistas antagônicas, os heróis opostos ou contraditórios. [...] A Unidade Nacional é o requisito para o Progresso, a exaltação do sincretismo como garantia do equilíbrio político, cultural e social. Desunidos, somos vítimas propícias do inimigo (o imperialismo, a oligarquia, a subversão) [...].³⁰⁰

É importante termos em mente que, em meio à luta armada, já podem ser notadas transformações na representação e auto-representação do México e do mexicano. Quando capturada pelas lentes estrangeiras – fotográficas ou cinematográficas – a Revolução fora, segundo Mraz, representada com alto teor de racismo e estereótipos.³⁰¹ Nos Estados Unidos, por exemplo, em noticiários, jornais e filmagens de diversas naturezas, o México era constantemente associado à violência, barbárie e desordem política. Segundo Mraz, “imagens fotográficas de alemães durante a Primeira Guerra Mundial, ou mesmo espanhóis durante 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; 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.

²⁹⁸ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910: a Revolução Mexicana**. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Editora, 2007.

²⁹⁹ 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, p. 1417.

³⁰⁰ Ibid., p. 1418.

³⁰¹ MRAZ, John. **Looking for Mexico**. Modern Visual Culture and National Identity. London: Duke University Press, 2009, p. 7.

Guerra Hispano-Americana, não foram tão sinistras ou degradantes quanto as dos mexicanos durante a revolução”.³⁰² Na imprensa latino-americana, inclusive brasileira, a Revolução esteve presente no meio artístico, por meio da literatura, fotografia, cinema e artes plásticas, que registraram amplamente o conflito.³⁰³

Em território mexicano, Mraz acredita que o conflito, noticiado diariamente em jornais, intensamente filmado e fotografado por diversos profissionais da área, mudou a face do país: “pessoas comuns apareciam em fotografias, periódicos e documentários, substituindo os ‘tipos mexicanos’ nos quais haviam sido colocados anteriormente, bem como os ternos e os vestidos vitorianos que dominavam as representações porfirianas”.³⁰⁴

Como exemplo das fotografias que retrataram a luta armada, podemos citar os Casasola e as fotografias da Revolução, compiladas nos álbuns *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*. Segundo Barbosa, o projeto *Historia Gráfica* foi organizado por Gustavo Casasola e lançado na década de 1940, contendo dez fascículos. As edições são compostas por fotografias, documentos, panfletos e recortes de jornal. O arquivo da família foi comprado pelo governo mexicano em 1976 e atualmente se encontra na Fototeca de Pachuca, vinculada ao INAH - Instituto Nacional de Antropologia e História. As fotografias são consideradas patrimônio nacional e parte da história oficial mexicana.³⁰⁵

O cinema também adquiriu importância na auto-representação durante a Revolução – servindo, durante a luta armada, mais a grupos políticos do que a ideais nacionais. A fragmentação das imagens, segundo Mraz, dá-se como consequência da própria fragmentação política e social do período revolucionário. Como exemplo destas produções, o autor cita os documentários *La historia completa de la Revolución* (1912) e *Memorias de un mexicano* (1915), dirigidos por Salvador Toscano. Para este diretor, o cinema seria:

[...] um meio de neutralizar os efeitos produzidos pela difamação dos filmes norte-americanos, bem como dos filmes produzidos por outros grupos, como os Villistas, porque os filmes impressionam facilmente as massas com suas cenas reais que são cópias fiéis da vida. O resultado será maior do que uma propaganda em cem jornais.³⁰⁶

³⁰² MRAZ, John. **Looking for Mexico**. Modern Visual Culture and National Identity. London: Duke University Press, 2009, p. 60.

³⁰³ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910: a Revolução Mexicana**. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Lazuli Editora, 2007, p. 72.

³⁰⁴ MRAZ, John. Op. cit., p. 59, aspas do autor.

³⁰⁵ 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.

³⁰⁶ Carta escrita por Salvador Toscano em 29 de setembro de 1915. Apud MRAZ, John. Op. cit., p. 61.

Segundo Mraz, o viés nacional passa a ganhar espaço com o término da luta armada, como nas festividades de celebração do centenário da Consumação da Independência. Realizadas em 1921 durante o governo de Álvaro Obregón, enfatizavam o processo histórico mexicano e o caráter revolucionário da nova administração, utilizando-se das origens indígenas, a mestiçagem, o folclore e as artes populares. Para o autor, esta comemoração difere das festividades ocorridas em 1910, durante o governo de Porfírio Díaz, tendo em vista que a primeira comemoração representava um México de heróis: Moctezuma, Hernán Cortés, os vice-reis coloniais e Agustín de Iturbide.³⁰⁷

Interessante observar que é notável a presença indígena e, em especial, do mestiço, na narrativa da história mexicana retratada nos museus, monumentos e obras de arte. Essa presença nos remete ao século anterior, no qual o recém estruturado Estado Nacional recorria ao passado indígena para enfatizar a necessidade de centralização do poder político. Assim, independente da forma de abordagem, notamos que, desde o século anterior, já eram significativos os referenciais políticos, sociais, culturais e arquitetônicos pré-hispânicos na composição da nação mexicana.

A busca por características puramente e tipicamente nacionais, associados à ênfase popular da Revolução, fizeram com que os camponeses, proletários, indígenas e mestiços fossem vistos como protagonistas e camadas beneficiadas por este evento histórico. Nesse sentido, conforme aponta Perez Montfort, aos olhos dos artistas, intelectuais, elites e políticos, estes grupos sociais estavam inteiramente ligados ao nacionalismo pós-revolucionário: “Definir o país e seu povo, explicar suas diversas e próprias manifestações, foi a tarefa que uniu artistas e intelectuais”.³⁰⁸

O trecho abaixo mostra, segundo José Vasconcelos, Secretário de Educação Pública, qual viés deveria ser adotado para abordar a Revolução:

É necessário corresponder na arte, na cultura, à novidade da Revolução, à força de seus estímulos violentos. Devemos esquecer os plácidos e reduzidos espectadores porfirianos, conquistar um grande público, incorporar toda a comunidade, trazê-la para testemunhar e atuar nas representações emocionais do processo social.³⁰⁹

³⁰⁷ MRAZ, John. **Looking for Mexico**. Modern Visual Culture and National Identity. London: Duke University Press, 2009.

³⁰⁸ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 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, p. 520.

³⁰⁹ VASCONCELOS, José apud MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. In CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS. **Historia General de México**, tomo 2. Mexico, DF: El Colegio de Mexico/ Editorial Harla, 1988, p. 1420.

Ainda nesse viés, Monsiváis afirma que, para Vasconelos, a fundação do Departamento de Belas Artes, em consonância com esse projeto, visava difundir e promover as artes, divulgando, pedagogicamente, a pintura, escultura, música e danças populares, era importante produzir símbolos, mitos, construir um passado heroico: “Os narradores pretendem incorporar-se ao nacionalismo por meio da mexicanidade de seus temas; os pintores chegam inclusive a encontrar formas e cores que lhes resultem ‘intrinsecamente mexicanos’”.³¹⁰

Para Karen Cordero Reiman, houve uma

[...] homogeneização da população rural e a vinculação de sua identidade simbólica com a do governo federal. É nesse contexto que a ideia romântica de que a cultura popular incorpora uma essência do nacional e se relaciona com os valores de autenticidade, pureza, espontaneidade, primitivismo e comunidade, foi retomado pelos intelectuais do período como um veículo simbólico e como uma área de intervenção e manipulação real de economias locais e formas de vida, assim como sua relação com estruturas nacionais.³¹¹

Conforme apontamos anteriormente, a criação e difusão de estereótipos nacionais se deveu muito aos meios massivos de comunicação. Segundo Cordero Reiman, é inquestionável que tenha havido uma diversificação dos meios de produção e difusão de imagens, e uma consequente ampliação do repertório de fontes visuais para a cultura artística nacional.³¹²

Pérez Montfort aponta para os interesses econômicos relacionados a estes empreendimentos políticos. Esses interesses estão, na visão do autor, intimamente conectados à indústria cinematográfica, a qual difunde e reforça o arquivo visual – utilizando-nos do termo proposto por Zuzana Pick – sobre a cultura nacional. Notamos que, tanto Cordero Reiman quanto John Mraz e Laura Herguindeguy, chamaram a atenção para a importância dos meios de comunicação de massa neste contexto pós-revolucionário:

Referir-se ao gosto e ao sentir do povo mexicano foi para eles um pretexto a mais para incrementar seu poder econômico. A partir de uma visão conservadora – a do camponês e do fazendeiro – combinada com os interesses econômicos dos empresários dos novos meios massivos de comunicação,

³¹⁰ 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, p. 1421. Aspas do autor.

³¹¹ 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. 70.

³¹² Ibid., p. 67-90.

criou-se uma imagem do mexicano que se impôs tanto no mercado interno quanto no exterior [...].³¹³

Dentre os meios de comunicação de massa, utilizados pelos projetos políticos para difundir as imagens deste arquivo visual mexicano, podemos citar o cinema – o qual, na década de 1930 passou por um processo de industrialização com forte influência, financiamentos e tecnologia estadunidense. No próximo capítulo, retomaremos esta temática.

Correspondendo a estes empenhos políticos, o Museu Nacional de Arte Popular e o Museu Nacional de Belas Artes representam prédios públicos empenhados na promoção das artes. Segundo Cordero Reiman, fotógrafos como Edward Weston, Tina Modotti e Manuel Álvarez Bravo, por meio do manejo de luz, sombra e enquadramento, dialogavam com o discurso e abordagens nacionalistas, transitando entre retratar a realidade cotidiana do povo mexicano e o mexicano estilizado.³¹⁴

A pintura, sem dúvida, ocupou um espaço de destaque. Além das referências sociais, a paisagem, a geografia e as tradições populares remetiam a uma história nacional, passado e futuro comuns³¹⁵: “Como último exemplo, teríamos que voltar para a comida nacional. É justo dizer que [...] o pulque e a *tortilla* foram tidos como os pratos básicos e *típicos* do povo mexicano”.³¹⁶

Estes projetos perpassam as décadas de 1920, 1930 e 1940, fazendo-se presentes, de modo significativo, nos governos de Alvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elías Calles (1924-1928), Lázaro Cárdenas (1934-1940), Manuel Ávila Camacho (1940-1946) e Miguel Alemán (1946-1952), os quais desenvolveram projetos oficiais a fim de promover a cultura nacional e a mexicanidade. Inicialmente encabeçados por José Vasconcelos, nomes como Manuel Puig

³¹³ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 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, p. 524.

³¹⁴ Sobre fotografia mexicana, ver: DEBROISE, Olivier. **Fuga Mexicana**: um recorrido por la fotografia em México. Barcelona: Gustavo Gili, 2005; MRAZ, John. **Looking for Mexico**. Modern Visual Culture and National Identity. London: Duke University Press, 2009; 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; 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. Disponível no site http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/el_indigena_en_el%20imaginario_iconografico_CDI_2010.pdf

³¹⁵ 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.

³¹⁶ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 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, p. 75. Grifos do autor.

Casauranc, Moisés Sáenz, Ezequiel Padilla, Narciso Bassols, Gonzalo Vázquez Vela, Jaime Torres Bodet e Manuel Gual Vidal representaram a sua continuidade.³¹⁷

Importante pontuar que, segundo Bartra, estes empreendimentos políticos caracterizam o nacionalismo cultural. Nesse viés, a construção da identidade nacional permeia a criação de mitos e símbolos sobre o México, sua história, cultura e tradições comuns. O nacionalismo cultural, por sua vez, institucionaliza e difunde estes mitos, que passam a ser dotados de ideias políticas e discurso oficiais.³¹⁸

Também é importante ressaltar que esse nacionalismo cultural, para além de uma demanda político-institucional pós-revolucionária, também compõe um processo mais amplo, que atingiu vários países da América Latina em diferentes manifestações artísticas. Na literatura, por exemplo, conforme explica Capelato, o final do século XIX já revela transformações significativas:

O primeiro movimento modernista latino-americano, ou mais especificamente hispano-americano, acompanhou as mudanças artísticas européias, fazendo delas uma leitura particular. Como os europeus, os literatos desta região, se posicionaram de forma crítica em relação aos valores e códigos do mundo burguês, mas propuseram renovações literárias específicas: eles defenderam a criação de uma linguagem diferenciada da ex-Metrópole. A busca de uma identidade própria assumiu a língua como traço fundamental de ruptura com os padrões culturais da Espanha, que permaneceram mesmo após a independência das colônias.³¹⁹

Ainda segundo Capelato, no segundo movimento modernista, nas primeiras décadas do século XX, a construção da identidade nacional passou a nortear a busca por raízes nacionais e os artistas-intelectuais passaram a fazer uso da imprensa, revistas e manifestos a fim de refletir sobre a sociedade:

Refiro-me aos “artistas intelectuais” porque os modernistas dos anos 1920 abriram um amplo debate de ideias sobre a natureza da arte e sua relação com a nacionalidade. Além da produção artística, escreveram manifestos, criaram revistas, tiveram ampla participação na grande imprensa e se preocuparam em

³¹⁷ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 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.

³¹⁸ 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.

³¹⁹ CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, 153 (2º - 2005), p. 255.

refletir sobre a sua sociedade, os impasses e possibilidades de mudança com ênfase no campo cultural.³²⁰

Foi, também, a partir dos anos de 1920 que diversas mudanças políticas e sociais na América Latina levaram ao surgimento de partidos políticos de direita e esquerda, movimentos estudantis e operários, além de correntes intelectuais e artísticas voltadas para a unidade latino-americana e a questão indigenista:

É importante lembrar, também, que nas primeiras décadas do século XX, foram organizadas comemorações relacionadas aos centenários de independência em muitos países. Tais comemorações deram ensejo a reflexões em torno dos problemas nacionais e busca de soluções para eles, o que explica, em parte, as tentativas de revisão das identidades nacionais.³²¹

No México, a recuperação das origens, à qual se refere Capelato, relaciona-se intimamente com a figura do mestiço, que passou a ocupar uma das faces do nacionalismo cultural. Segundo Jacob, demograficamente falando, houve, no final do século XIX e início do XX, a intensificação do contato entre indígenas e mestiços, por fatores como desenvolvimento econômico capitalista, expropriação de terras comunais, conflitos, políticas estatais e casamentos entre indígenas e brancos³²²:

Conforme cifras demográficas, a partir do século XIX a população mestiça cresceu de forma extraordinária. Até a independência, os indígenas representavam mais de 60 por cento da população. Em 1885, essa categoria diminuiu exatamente na mesma proporção em que a mestiça cresceu, cerca de 20 por cento. Já a proporção de brancos praticamente não se alterou. Em pouco mais de 100 anos, segundo o censo de 1921, os mestiços passaram a ocupar o lugar dos indígenas, representando cerca de 59 por cento da população. Esse processo continuou durante todo o século XX e os indígenas passaram a ser minoria da população, com o censo de 1930 registrando apenas 14 por cento de indígenas.³²³

As discussões acima nos possibilitam inferir que este ideal nacionalista, elo entre artistas e intelectuais, correspondia a interesses políticos e econômicos, fazendo com que a definição,

³²⁰ CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, 153 (2º - 2005), p. 256, aspas da autora.

³²¹ Ibid., p. 260.

³²² JACOB, Jorcy Foerste. **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.

³²³ NAVARRETE, Federico. **Las relaciones interétnicas en México**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Apud JACOB, Jorcy Foerste. Op. cit., p. 44-45.

identificação e difusão do “tipicamente mexicano” se dessem por meio de empreendimentos de uma elite política e cultural. Esta conclusão nos remete a duas questões.

Primeiramente, ao reforço de nossa compreensão sobre nacionalismo nessa pesquisa, já apontado no capítulo anterior: partimos do entendimento de que o nacionalismo é um sustentáculo do poder político estatal pós-revolucionário, empreendido e impulsionado por camadas dirigentes, as quais se utilizam das artes para atribuir imagens e sentidos à nação. No entanto, este empreendimento oficial não anula a visão comunitária da imaginação nacional – partindo do conceito de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson.³²⁴ Isso, pois, justamente com os meios de comunicação de massa, estes referenciais nacionais passam a compor a própria imaginação social, levando a uma identificação do México e do mexicano com este arquivo visual³²⁵ nacional.

Em segundo lugar, é importante lembrar que, ainda que o indígena, o camponês e o mestiço fossem utilizados como figuras basilares da nação mexicana, estes não eram grupos que já tinham garantidos seus direitos fundamentais e cidadania. Ainda assim, as questões étnicas também estavam fortemente envolvidas no nacionalismo cultural. A Direção de Antropologia, fundada no ano de 1917 sob comando do antropólogo Manuel Gamio, teve um papel central na política de legitimação e centralização do poder do Estado pós-revolucionário, voltando-se para o desenvolvimento de políticas indigenistas. O indigenismo representou

Um conjunto de idéias e estudos antropológicos surgidos da Revolução com o propósito explícito de civilizar (com o amparo governamental) a vasta população indígena para integrá-la em uma nova cultura nacional, forjando uma pátria mexicana orgulhosa de suas raízes profundas, mas ao mesmo tempo inequivocamente moderno, isso seria o indigenismo. Uma série de políticas oficiais dos governos pós-revolucionários (por exemplo, o muralismo, a promoção das artes populares) visava reconhecer, retórica e simbolicamente, quais aspectos da cultura e da história dos índios formam ou têm que formar partes de a verdadeira identidade da nação, isso seria o indigenismo.³²⁶

³²⁴ ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³²⁵ Conforme a expressão de Zuzana Pick, assim como já explicitamos anteriormente. Ver: 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.

³²⁶ KOURÍ, Emilio. Manuel Gamio y el indigenismo de la Revolución Mexicana. In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina II**: Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX. Buenos Aires, Madri: Katz Editores, 2010, p. 419-420 apud JACOB, Jorcy Foerste. **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, p. 58.

Amador Gil identifica Manuel Gamio e Alfonso Caso como figuras-chave na formulação e institucionalização de políticas indigenistas. Alfonso Caso, segundo o autor, chegou a afirmar que “a construção da Nação era mais importante que a preservação de uma coleção de culturas anacrônicas”.³²⁷ Assim, para o fortalecimento nacional, seriam empreendidas, entre outros projetos, a mestiçagem dos grupos étnicos que se apresentavam heterogêneos, sua aproximação com os centros urbanos e a difusão e universalização da língua espanhola.³²⁸

Amador Gil esclarece que há diversas variações do indigenismo, não se tratando, dessa forma, de uma política homogênea. Na década de 1930, por exemplo, o enfoque culturalista, que negava a ideia de “cultura superior” e “inferior”, fez com que o termo “raça” indígena fosse gradualmente abandonado. Ainda, existia uma preocupação, por parte dos intelectuais indigenistas, nos anos trinta, em conectar passado e presente nacionais por meio do elemento indígena, valorizando-os como parte integrante da nação – diferente do que ocorrera no século XIX, período no qual a valorização do passado indígena se sobrepunha aos indígenas contemporâneos.³²⁹

Ainda segundo Amador Gil, com a realização do I Congresso Indigenista Interamericano, no ano de 1940, foram aprovadas medidas no sentido de sanar os problemas resultantes da concentração de terra; possibilitar o acesso dos indígenas à terra e água; criar centros de medicina preventiva, entre outros objetivos:

Em 1948, durante a gestão presidencial de Miguel Alemán, o México aprovou a lei que criava o Instituto Nacional Indigenista – INI, hoje Comissão Nacional para o Desenvolvimento dos Povos Indígenas do México, e Alfonso Caso tornou-se seu diretor, permanecendo no cargo até 1970. Foi ele quem definiu as características e objetivos do Instituto Nacional Indigenista do México: fazer uma aculturação planejada pelo Governo Mexicano com o propósito de colocar o indígena no caminho do progresso e de sua integração, que implicava a transformação cultural e econômica das comunidades indígenas.³³⁰

O termo “aculturação” da citação acima nos mostra que, por meio das diversas ações políticas em diferentes contextos do pós-Revolução, “o processo de mestiçagem no México

³²⁷ AMADOR GIL, Antônio Carlos. 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. 348.

³²⁸ Ibid., p. 349.

³²⁹ AMADOR GIL, Antônio Carlos. Raça, etnicidade, mestiçagem e indigenismo. In NADER, Maria Beatriz (org.). *Gênero e racismo: múltiplos olhares*. Vitória: EDUFES, 2014.

³³⁰ Ibid., p. 214-215.

partiu de uma perspectiva em que os indígenas deviam participar e ser incorporados à comunidade nacional mexicana desde que abandonassem a sua cultura e sua identidade”.³³¹ Mesmo após a década de 1940, quando os indígenas não eram associados a obstáculos da modernização, o processo de ocidentalização não fora abandonado – representando um “incrível paradoxo”, na análise de Amador Gil, visto que “[...] apesar da nova roupagem discursiva [...] seu objetivo político primordial continuava a ser a assimilação paulatina dos indígenas”.³³²

Nesse sentido, segundo Jacob,

Os defensores da nação mestiça exaltaram esse processo de mestiçagem, por exemplo, através dos líderes liberais como Benito Juarez e outros, que nasceram em comunidades indígenas. Estes aprenderam como primeira língua a materna, mas com a educação formal e a ascensão social mudaram sua identidade étnica e assumiram-se como mestiços. Abraçaram também a política de mestiçagem como ideal do Estado, deslegitimando as comunidades indígenas e desposando-as de suas terras comunais. Despossuídos de suas terras, devido à pobreza ou às guerras, muitos indígenas foram obrigados a se unirem a grupos mestiços pobres nas fazendas ou cidades, onde eram discriminados e explorados. Desse modo, nem todos os casos de mestiçagem individual foram exitosos como os dos dirigentes liberais.³³³

Alinhados às políticas indigenistas e nacionalistas, os muros de diversos edifícios dos séculos XVI e XVIII foram pintados, de modo a mostrar para o povo a sua própria história. A escolha de muros tão antigos está atrelada ao projeto político, visto que o passado deveria, ao invés de preservado de maneira intacta, ser utilizado para a construção de uma unidade nacional. O muralismo, “uma descoberta do presente e passado do México, algo que a agitação revolucionária levou à tona”³³⁴, “foi também uma invenção, uma projeção publicitária, uma função política do Estado”³³⁵:

Desse modo, Vasconcelos iniciou oficialmente, em 1922, o chamado muralismo mexicano, por meio de um contrato de uma série de murais para o pátio da Escola Nacional Preparatória (ENP). Entre os artistas contratados estão Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Eles são

³³¹ AMADOR GIL, Antônio Carlos. 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. 351.

³³² AMADOR GIL, Antônio Carlos. Raça, etnicidade, mestiçagem e indigenismo. In NADER, Maria Beatriz (org.). *Gênero e racismo: múltiplos olhares*. Vitória: EDUFES, 2014, p. 215.

³³³ JACOB, Jorcy Foerste. *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, p. 45.

³³⁴ PAZ, Octavio apud 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, p. 1422.

³³⁵ Ibid., p. 1422.

considerados os principais muralistas mexicanos da primeira grande geração, que abrange os anos de 1920 até a década de 1940.³³⁶

Os primeiros murais comissionados por José Vasconcelos e a Secretaria de Educação Pública, foram desenvolvidos em prédios como a Capela de São Pedro e São Paulo, a Escola Preparatória Nacional, o Anfiteatro Bolívar e o Colégio Chico por diversos artistas. Rivera, já experiente quando iniciou os trabalhos encomendados pelo Estado, teve sua formação na Academia de São Carlos. Além das influências nacionais, de artistas como José Maria Velasco, Félix Parra e José Guadalupe Posada artistas como Goya, Velázquez, El Greco, Picasso e o movimento cubista marcaram a formação de Rivera.³³⁷

José Clemente Orozco também deve à Academia de São Carlos a sua formação, fortemente influenciada pela obra de Posada e pelo Simbolismo. Após viver nos Estados Unidos entre 1917 e 1920, Orozco trabalhou como cartunista de jornal na Cidade do México e, a partir de 1923, também realizou obras sob mecenas do Estado.³³⁸

Nos anos 1930, a principal característica da pintura muralista, segundo Desmond Rochfort, fora a “reapropriação e reorganização do passado da nação”³³⁹, de modo a transformá-la em uma história útil. Nesse sentido, para o autor, alguns dos principais murais que resgataram e reconstruíram a história mexicana, na década mencionada, foram pintados por Diego Rivera no Palácio Nacional e no Palácio Cortez, em Cuernavaca, ambos encomendados pelo governo mexicano:

Rivera havia cuidadosamente elaborado um vocabulário popular de imagens e temas sociais [...] para atrair um público que se estendia além dos limites da burguesia do país, com sua cultura literária estreitamente exclusiva. Como resultado, conseguiu criar uma base sobre a qual transmitiu a esse público muito mais amplo a sensação de continuidade com um passado esquecido e um sentimento de participação em um processo histórico que havia sido amplamente ignorado na história da experiência colonial do país.³⁴⁰

Nos murais do Palácio Nacional, Rivera constrói uma história que, a nosso ver, debruça-se de forma significativa sobre as pinturas de história e livros de história do século XIX, os quais narram a trajetória do México e de seu povo como um processo épico, permeado por

³³⁶ 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.

³³⁷ ROCHFORD, Desmond. **Mexican Muralists**. Orozco, Rivera, Siqueiros. San Francisco: Chronicle Books, 1998.

³³⁸ Ibid.

³³⁹ Ibid., p. 84.

³⁴⁰ Ibid.

grandes personagens, fatos e feitos, pela resistência e mistura de elementos étnico-raciais e culturais. A ideia de continuidade e constante evolução, permeada por um projeto de institucionalização da Revolução, mostram-se marcantes em sua obra.

Segundo Espinosa Cabrera, devido a constante presença de indígenas em suas pinturas, alguns setores da sociedade mexicana os chamavam, pejorativamente, “os primatas de Diego” ou “a *indiada* de Rivera”.³⁴¹ Por outro lado, essa constante presença não elimina o exotismo ao qual os indígenas são associados em Rivera. Para este autor, o pitoresco é, antes de tudo, um problema político, uma estratégia por meio da qual características físicas diminuem o grau de humanidade de pessoas e grupos. Além disso, favorecendo mais a natureza do que a história, os grupos sociais autóctones passam a ser vistos como produtos da natureza (e não atores sociais), passivos, incapazes de ação ou utilizados como parte da paisagem, sem relevância e atuação. Assim, valorizar este passado que nunca existiu acaba sobrepondo-se aos esforços para construir o futuro.³⁴²

Independentemente das abordagens críticas em relação ao muralismo, é fato que este estilo de pintura, mais ou menos em consonância com o nacionalismo estatal e o indigenismo, utilizou-se de símbolos, representações e elementos de identificação para dar sentido à nação. Esses sentidos, conforme esclarece Stuart Hall, “estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”.³⁴³

Também é um fato que, da mesma forma que o Estado mexicano apoiou e promoveu o muralismo, também o fez com o cinema. Conforme abordamos na introdução desta pesquisa, ainda que haja discordâncias no que diz respeito a periodização, e até ao uso do termo “Era de Ouro”, é consensual entre os autores que, diante das políticas utilizadas para homogeneizar os povos indígenas no México, o cinema representou um braço do Estado em prol do nacionalismo cultural.

Assim como já esclarecido, no próximo capítulo, abordaremos o processo de industrialização do cinema mexicano. Assim, para a presente discussão, cabe apenas apontar as ações protecionistas e monopolistas do Estado para com a indústria cinematográfica, elencadas por Ramirez Berg: a criação do Banco Nacional Cinematográfico, que unia recursos estatais e

³⁴¹ 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, p.12, grifo nosso.

³⁴² MRAZ, John. **Looking for Mexico**. Modern Visual Culture and National Identity. London: Duke University Press, 2009.

³⁴³ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p. 31.

privados para a produção fílmica; a criação de companhias de distribuição que atuavam em âmbito nacional e internacional; além da isenção de impostos para esta indústria a partir de 1946. Tais ações, segundo o autor, levaram os produtores a vislumbrarem maior lucro e menor risco. O envolvimento direto com o cinema tornou o Estado o produtor executivo da Era de Ouro: “Com esse tipo de participação e proteção estatal, não é de admirar que a indústria cinematográfica mexicana tenha respondido produzindo um número recorde de filmes, nem que muitos deles tivessem uma tendência nacionalista”.³⁴⁴

Diante das discussões acima, bem como das temáticas discutidas nos demais capítulos, é de nosso entendimento que o filme *Rio Escondido* corresponde às abordagens propostas pelo nacionalismo cultural do Estado pós-revolucionário. As histórias contadas sobre a nação mexicana, no filme, remetem o espectador à luta épica de um povo que fez da violência da conquista a sua semente, a qual fora germinada nas mãos dos heróis nacionais e dos professores - ambas categorias inteiramente comprometidas com o “progresso” e “evolução da nação”.

Os momentos-chave da história nacional, no filme, são a conquista, a Independência, a Reforma e a Revolução. As palavras de Camilo de Mello Vasconcellos, relativas à estrutura da história nacional presente no mural *Epopeya del pueblo mexicano*, vai inteiramente ao encontro de nosso entendimento sobre esta temática em *Rio Escondido*:

Há um fio condutor entre esses fatos, interligados pelos personagens e pelo que eles representam. Desta maneira, Cuauhtémoc que segura o coração de um soldado sacrificado, na parte inferior do mural, representa a resistência indígena à colonização; Hidalgo, com o estandarte da Virgem de Guadalupe, representa o início da independência política e Zapata sustentando a faixa ao alto, sustenta a luta pela terra. Junto a Cuauhtémoc, Hidalgo e Zapata, estão Cortés, Morelos, Allende, Iturbide, Guerrero, Obregón, Calles, operários, camponeses, incluindo a imagem da Virgem de Guadalupe, como se todos representassem uma mesma essência nacional, uma sequência de fatos históricos que começam no mito da fundação da nação e vai sequencialmente abarcando toda a história mexicana e que culmina no presente: no Palácio Nacional e na Cidade do México, sede do Estado Nacional Mexicano. Finalmente, essa composição evidencia o momento histórico em que essa cena é produzida: o momento da consolidação da nação mexicana, ou melhor, da necessidade de sua apreensão, de sua representação e de sua sustentação como símbolo da comunidade dos mexicanos.³⁴⁵

³⁴⁴ RAMÍREZ BERG, Charles. Figueroa's Skies and oblique perspective. Notes on the development of the classical mexicano style. In **Spectator**, 13 (2), 1992, p.28.

³⁴⁵ 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, 2010, p. 199.

Interessante notar que a exploração da linguagem cinematográfica é essencial para que seja transmitido, ao espectador, este fio condutor. No início do filme, o plano aberto do Zócalo nos remete à grandeza daquela arquitetura dos prédios oficiais. A bandeira, símbolo da nação, faz-se presente na maioria dos quadros desta sequência inicial: a vemos no centro da praça, em primeiro plano, frente ao Palácio Nacional; ao fundo, quando a câmera mostra o rosto de Rosaura; no topo dos prédios que a professora observa de baixo. Ao aproximar-se dos detalhes desta arquitetura, a câmera enfatiza símbolos fundadores da nação – o sino, os heróis nacionais – e os sons marcam a presença da história como uma entidade viva – as vozes, que falam com Rosaura e a explicam o significado de cada um daqueles símbolos.

Os efeitos sonoros; os enquadramentos; posicionamentos de câmera; iluminação, bem como todos recursos propriamente cinematográficos, são empregados em favor da narrativa de nação que se quer construir na narrativa fílmica. O modo como cada detalhe é enquadrado e o tempo que a câmera permanece enfocando os personagens históricos, por exemplo, é essencial para que o espectador contemple e assimile sua importância para a história.

Nesse sentido, se analisarmos, de modo articulado, as falas da voz *off* e os detalhes do mural de Rivera, por exemplo, perceberemos que ambos levam o espectador a valorizar determinados períodos e personagens da história mexicana – os quais apontamos acima. Outros personagens e períodos, não mencionados pela voz, nem mostrados pela câmera – ou feitos de modo muito breve – são esquecidos pelo espectador e excluídos da narrativa histórica, tais como o período colonial e o porfiriato, por exemplo. Interpretamos essas ausências como os esquecimentos necessários para que uma nação coesa e homogênea seja construída. Esquecimentos relativos à heterogeneidade de uma população que se pretende unificar; às formas de governo e de organização política e social que se busca eliminar; aos períodos históricos que se busca esquecer para que outros sejam lembrados; às lideranças que se deslegitimam, para que outras sejam legitimadas.

No que diz respeito aos elementos propriamente cinematográficos, mencionados acima, referimo-nos à construção da linguagem fílmica abordada por autores como André Bazin, Ismail Xavier, Jean-Claude Carrière, Marcos Napolitano, Mônica Kornis. André Bazin nos mostra que a linguagem cinematográfica se constrói por meio da união entre elementos relativos à plástica da imagem – cenário, iluminação, maquiagem, trilha sonora, iluminação, enquadramento e movimentação de câmera – e os recursos de montagem.³⁴⁶ Além disso, a representação histórica, social, política ou cultural presente no cinema resulta da união entre

³⁴⁶ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

elementos próprios de sua linguagem com o contexto no qual se insere.³⁴⁷ Assim, a construção e representação do passado, nos filmes, devem ser abordadas sempre à luz dos elementos propriamente fílmicos.³⁴⁸

Segundo Xavier, em uma obra fílmica, os elementos próprios da linguagem cinematográfica são organizados em forma de narrativa, de acordo com o ponto de vista, objetivos, interesses dramáticos do diretor e da equipe de produção. Esta organização da narrativa, que leva em consideração diversos pressupostos, caracteriza a montagem. Assim, “a sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos”.³⁴⁹ Para Carrière, é justamente a edição, a relação invisível entre as cenas, que proporciona ao cinema um vocabulário e gramática próprios, cujas intenções se revelam a partir da escolha não apenas do conteúdo, mas da forma como ele será exposto.³⁵⁰

Entender brevemente a construção da linguagem cinematográfica, composta pela plástica da imagem e pela montagem, unidos ao contexto de produção, possibilita-nos compreender por quais motivos os filmes transmitem forte impressão de veracidade, e as razões que levaram o Estado mexicano a incentivar e valorizar fortemente sua indústria de cinema. Nesse sentido, em *Rio Escondido*, o viés nacionalista e a ênfase na narrativa oficial de nação se manifestam por meio dos recursos cinematográficos expostos acima, bem como do estilo melodramático.

Ainda no que diz respeito à composição da linguagem fílmica, é essencial ter em mente que não apenas as vozes transmitem discursos, mas, também, as cores, o jogo de luz e sombra, trilha sonora, cenário, figurino e, de grande importância para nossa análise, a distribuição das imagens e personagens nos quadros. Ella Shohat e Robert Stam refletem sobre essa última temática:

Para falar da “imagem” de um grupo social, precisamos formular perguntas específicas sobre as imagens. Quanto espaço elas ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em close-up ou apenas em tomadas de longe? Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens euro-americanos e por quanto tempo? Eles são personagens ativos ou meramente decorativos? O espectador é encorajado a se identificar com o olhar de um ou

³⁴⁷ KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: Um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 237-250, 1992.

³⁴⁸ NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006.

³⁴⁹ XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006, p. 368.

³⁵⁰ CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos, quais são ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença de status? Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as representações artísticas e étnicas/políticas?³⁵¹

Ainda que os autores do trecho acima se refiram à representação especificamente relacionada a grupos sociais, podemos utilizar os questionamentos levantados para reforçar a representação de símbolos históricos no filme *Rio Escondido*, tais como: o espaço ocupado pelas imagens no quadro e o tempo dedicado a cada uma delas; o posicionamento da câmera – *close-up* ou planos abertos –; a trilha sonora; as expressões faciais, a atribuição de sentimento ou idealização em relação a algo. Todos estes elementos devem ser levados em consideração quando buscamos ficar atentos ao que a produção fílmica tem a nos dizer.

Tomando o trecho de Shohat e Stam de forma mais literal, ou seja, questionando-nos como se dá a representação social em uma obra fílmica, partiremos dos pontos levantados pelos autores para analisar a presença dos indígenas e mestiços em *Rio Escondido*. Da mesma forma que John Mraz atribui características como “exotismo” e “pitoresco” aos indígenas retratados por Diego Rivera, para Ana Daniela Nahmad Rodriguez, em *Rio Escondido*, o indígena

[...] não tinha mais atributos do que os calções e uma camisa de manta, completamente reduzidos ao que os mestiços podiam fazer. [...] não havia representação utópica, em todo caso a única utopia era que eles deixassem de ser índios, que eles desaparecessem ou se tornassem mestiços para integrá-los à nação mexicana.³⁵²

Na visão de Rodríguez, como resposta direta às demandas estatais e às ideias indigenistas, *Rio Escondido* não representa os indígenas de maneira utópica – como faz a narrativa nacional em relação aos pré-hispânicos –, mas, sim, utiliza-se da mestiçagem para que este grupo seja integrado ao México. Matthew Hill também atribui as representações de *Rio Escondido* às demandas do indigenismo dos anos 40:

A insistência de Fernández e Figueroa nas fotografias, silenciosas e estáticas imagens dos indígenas atesta a sua qualidade como símbolos do mito nacional.

³⁵¹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: Multiculturalismo e representação. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 302, aspas dos autores.

³⁵² 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. 113-114.

Isto sugere que enquanto os indígenas são supostamente os protagonistas destes filmes, na realidade, a retórica do indigenismo dá preferência aos elementos não indígenas como os agentes de mudança entre grupos nativos sob a influência do estado mexicano. Além disso, os finais de *María Candelaria* e *Río Escondido* implicam que o que o México precisava naquela época (década de 1940) não eram comunidades indígenas ativas e autônomas, mas sim indígenas que silenciosamente se deixavam absorver no moderno México.³⁵³

Partindo dos questionamentos de Shohat e Stam, percebemos que há uma diferenciação clara, em *Río Escondido*, dos indígenas e dos mestiços. Os indígenas, habitantes de uma cidade esquecida, onde lhes falta tudo, são representados como um grupo homogêneo. Não se sabe quais são as etnias que habitam em Rio Escondido, visto que são todos mostrados da forma como se convencionou retratar os indígenas no arquivo visual mexicano, com as mesmas vestimentas – os homens, calça e camisa branca, sujas e rasgadas, explicitando a miséria; as mulheres vestem vestidos brancos longos sob o véu preto. Geralmente representados em grupos, a compreensão do espectador é que estes indígenas não apenas se vestem de modo igual, mas, também, compartilham comportamentos, cultura e crenças, as quais os tornam similares entre si, mas os diferenciam dos personagens não indígenas.

Em muitas das cenas, notamos que os indígenas sequer se movimentam, permanecendo em pé ou sentados, observando as ações dos protagonistas ou seguindo orientações destes. Nos fotogramas abaixo (Figura 58), vemos a sequência em que Don Regino se exhibe em seu cavalo, momento em que Rosaura acabara de chegar a Rio Escondido. No fotograma da esquerda, no centro do quadro, alguns homens, lado a lado, observam a habilidade do cacique. As mulheres também estão enfileiradas e imóveis, atrás dos homens, na parte inferior do quadro. Nos demais fotogramas, as mulheres, com véus pretos, mantêm-se paradas, encostadas na parede, observando a ação. Também não vemos seus rostos, tampouco expressões faciais. Nestas imagens, as quais se repetem ao longo da narrativa fílmica, a representação dos indígenas nos remete a figuras decorativas, como se compusessem a paisagem e fossem meros observadores:

³⁵³ 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, p. 30.

Figura 58 - Fotogramas de *Rio Escondido* (22min02s - 21min55s)



Nos fotogramas abaixo (Figura 59), também vemos os indígenas em grupo, respondendo a algum chamado dos protagonistas. Estes, por sua vez, tomam as atitudes necessárias para garantir aos indígenas a seus direitos fundamentais. Nos fotogramas superiores, vemos os indígenas enfileirados, aguardando que Rosaura e Felipe apliquem a vacina. Abaixo, a população caminha em grupo para a praça, chamadas pelo sino da Igreja. A população, homogênea, quando tem seu rosto mostrado, não esboça expressões faciais:

Figura 59 - Fotogramas de *Rio Escondido* (49min22s - 46min21s)



Praticamente não há diálogos entre os indígenas, tampouco com Rosaura, Felipe ou o padre – estes, geralmente, quando falam com os indígenas, ocupam o papel de liderança e são ouvidos, mas em silêncio. Para com o Presidente Municipal, Regino Sandoval, a professora mantém a postura de confronto e embate, questionando e denunciando suas atitudes arbitrárias. Afinal, representando o Estado, um de seus propósitos deve ser enfrentar e destruir o caciquismo. Neste sentido, além das ações de Rosaura em prol do povoado, podemos perceber a hostilidade de Regino e o protagonismo e patriotismo da professora, também por meio dos diálogos e da posição que os personagens ocupam nos quadros.

Por sua vez, os diálogos e ações de Rosaura, para com as crianças indígenas, remetem sempre à proteção e ao esclarecimento por meio do conhecimento. Nos fotogramas abaixo (Figura 60), Rosaura protege as crianças, cuja mãe morreu por falta de atendimento médico na cidade:

Figura 60 - Fotogramas de *Rio Escondido* (35min19s - 37min03s)



Na figura 61, vemos uma imagem bastante recorrente no filme: Rosaura em pé, posicionada frente às crianças sobre um tablado, com o bebê órfão pendurado em uma cesta. O retrato de Benito Juarez, na parte superior do quadro, sobre a cabeça de Rosaura, remete-nos à presença e proteção da História. Rosaura, no meio do quadro, representa o Estado e leva o conhecimento para as crianças, situadas em grupo na parte inferior do quadro. Assim, o conjunto da imagem nos dá a impressão de que, sob a tutela da História, Rosaura leva as “luzes” aos pequenos indígenas:

Figura 61 - Fotograma de *Rio Escondido* (52min06s)



Além das roupas, hábitos e comportamento, a religião é um elemento de diferenciação étnica. A devoção dos indígenas e a importância da Igreja em suas ações pode ser vista, com muita clareza, em dois momentos. Primeiro, quando o padre soa o sino da igreja para chamar a população ao posto de vacina improvisado, que faz com que todos se mobilizem rapidamente em sua direção. Além dos fotogramas que compõem a figura 59, vemos na figura 62, três mulheres que, ouvindo o soar do sino, param, voltam-se para a torre da Igreja, arrumam os véus sobre a cabeça e seguem rumo à igreja – onde o padre dará instruções para que se dirijam à praça.

A religiosidade dos indígenas também se mostra com a procissão. Diante da seca, a população em procissão canta e reza, guiada por uma grande cruz e carregando os jarros nos quais armazenam água. Rosaura, sem entender o que está acontecendo, pergunta ao padre “o que eles querem?”, mostrando o distanciamento entre *eles*, indígenas, e a professora. A sequência abaixo (Figura 63) também mostra os indígenas como um grupo: suas passadas, os atos de ajoelhar, agachar e levantar, dirigir as mãos e olhar para o céu, são sincronizados e praticados por todos:

Figura 62 - Fotogramas de *Rio Escondido* (45min58s - 46min13s)



Figura 63 - Fotogramas de *Rio Escondido* (81min02s - 82min08s)



Além dos aspectos de *Rio Escondido* que abordamos acima, também é importante apontar que o filme também explicita denúncias. Apesar do patriotismo, fica claro, ao espectador, que a Revolução não foi capaz de igualar a sociedade mexicana, tirar a população indígena da miséria, acabar com o caciquismo e garantir os direitos básicos da população. Nos recônditos do país, em especial, nenhuma dessas conquistas foi capaz de chegar e ser aplicada. Em Rio Escondido, povoado situado no extremo-norte do México, não há acesso à educação, a escola havia sido transformada em estábulo, e a antiga professora, transformada em propriedade de Don Regino. Também passou ser propriedade do cacique a água, que faltava à população, mas abundava em seu poço privado. A população também não tinha atendimento médico ou vacinação, tampouco instruções sobre as doenças transmitidas pela água. À terra e à moradia a população também não tinha direito, as casas eram propriedades de Don Regino e os camponeses trabalhavam para o cacique.

Além disso, as gravuras de Leopoldo Méndez retratam a exploração do trabalho e a violência contra os indígenas. Das dez gravuras, sete denunciam a miséria extrema, ausência de direitos e dificuldades vividas pela população. Méndez era um artista que, segundo Jose Carlos Rosillo Gonzalez, utilizava as gravuras para expressar seu inconformismo com o sofrimento de populações exploradas e subjugadas e que agia por meio da arte em prol da paz e justiça social³⁵⁴, fora escolhido pela equipe de *Rio Escondido*. Suas gravuras também remetem a todas as críticas apontadas no parágrafo acima, levando o espectador a questionar quais vinham sendo as ações do Estado para sanar tal situação.

Independente das críticas sociais presentes no filme, tanto em sua narrativa, quanto por meio das gravuras, em nosso entendimento, fica muito visível a mensagem de que o Estado – em especial o governo recém empossado de Miguel Alemán – está empenhado em levar as “luzes” para os povoados que viviam na “escuridão”. Este empenho do Estado é personificado por Rosaura, que acaba se tornando a protagonista de todas as ações e melhorias realizadas no povoado. Além disso, sua luta contra a autoridade de Regino e o sacrifício que realiza em prol da população a atribuem a figura de “mártir”.

³⁵⁴ GONZALEZ, Jose Carlos Rosillo. **Iconografia e iconologia 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.

Figura 64 - Fotogramas de *Rio Escondido* (91min58s - 92min02s)



Os fotogramas da figura 64, que retratam a morte de Don Regino, são emblemáticas. O cacique foi até a escola para punir a professora, que o havia enfrentado anteriormente, e acabou sendo baleado por ela. Enquanto desce as escadas, cambaleando, vemos, na parede da escola, um cartaz. Nele, há um indígena sentado e vestindo sarape, com os joelhos dobrados e o rosto escondido sob o chapéu. Os riscos sobre o indígena e os dizeres “*Esto se acabo!*” sugerem o fim da submissão deste grupo étnico e social. Por sua vez, a morte de Don Regino representa a morte dos “poderes obscuros” e do caciquismo. Quem protagonizou esta morte foi Rosaura. Foi ela que o enfrentou em toda a narrativa, que se sobrepôs à sua autoridade e, por fim, o matou – uma metáfora do Estado Nacional centralizado vencendo os poderes locais.

Por fim, em consonância com o protagonismo de Rosaura e seu papel de protetora dos indígenas, em consonância com a homogeneidade atribuída aos indígenas por meio da sua postura, silêncio, ausência de expressões faciais e papel de observadores, chamamos atenção para a representação horizontal com a qual são mostrados os indígenas. Nos fotogramas das figuras 65 e 66, vemos homens, mulheres e crianças em diferentes momentos da narrativa, lado a lado, vestindo-se e portando-se de forma muito similar. Em nosso entendimento, mais do que um recurso meramente estético, estas representações nos remetem às ideias de homogeneidade social e de que todos eles pertenceriam a um mesmo grupo.

Por sua vez, nas figuras 67 a 69 é possível notar, sobre a linha horizontal, uma personagem em destaque. Na figura 69, Rosaura também veste o véu preto, assim como as mulheres indígenas, mas está posicionada fora da linha horizontal. Na figura 68, um dos poucos momentos nos quais os indígenas conversam com os protagonistas, vemos Felipe posicionado na parte superior do quadro, e as mulheres indígenas na parte central deste, lado a lado. Na figura 67, o padre também se posiciona na parte superior do quadro, acima das crianças indígenas que estão no meio e na parte inferior do quadro.

Resgatando a epígrafe deste capítulo, na qual Espinosa Cabrera analisa o mural de Diego Rivera, notamos que, também em *Rio Escondido*, os indígenas são retratados “dentro, entre, embaixo, ao lado, ante e frente aos cenários, o povo nunca está sobre”.³⁵⁵ No caso do mural, o povo está sempre abaixo dos governantes, dos sacerdotes, dos invasores. Em *Rio Escondido*, os indígenas, homogêneos entre si, não são protagonistas. Estão abaixo do Estado, representados por personagens mestiços, e aguardam que aqueles ajam para que seus direitos sejam garantidos:

³⁵⁵ 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, p. 529.

Figura 65 - Fotogramas de *Rio Escondido* (23min51s - 24min22s)



Figura 66 - Fotogramas de *Rio Escondido* (85min58s - 85min39s)



Figura 67 - Fotograma de *Rio Escondido* (85min49s)



Figura 68 - Fotogramas de *Rio Escondido* (58min23s - 59min31s)



Figura 69 - Fotogramas de *Rio Escondido* (85min44s – 85 min30s)



CAPÍTULO 4. OLHARES ESTRANGEIROS E A PRESENÇA ESTADUNIDENSE NA CONSOLIDAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA MEXICANA

Nos capítulos anteriores, abordamos diferentes temáticas relativas a identidade nacional mexicana, desenvolvendo discussões sobre o arquivo visual – o qual foi construído e (re)significado de modo a retratar o que é o México e quais características são compartilhadas pelo povo mexicano. Conforme já ficou claro anteriormente, a construção e (re)significação deste retrato foi permeada por interesses políticos, que correspondiam ao contexto histórico em questão. Enquanto no século XIX a narrativa de nação fora estruturada de modo a garantir uma unidade nacional por meio de um passado comum, no período pós-revolucionário, era necessário utilizar a história e os símbolos nacionais para conectar o passado com a Revolução, por exemplo.

Ainda, desenvolvemos as discussões e analisamos imagens buscando entender quais elementos compõem o arquivo visual mexicano e como esta construção visual foi desenvolvida e compartilhada por diferentes linguagens artísticas e artistas. Perpassamos, dessa forma, por marcos históricos nacionais, símbolos pátrios e grupos sociais. Claro, sempre à luz da nossa fonte, conduzidos pelas temáticas levantadas no filme – tendo em vista que as discussões sobre identidade nacional mexicana são infundáveis.

Devido às referências visuais de *Rio Escondido*, nosso foco se manteve, até o momento, em território mexicano e artistas mexicanos, como Leopoldo Méndez e Diego Rivera. Citamos também obras de Jose Clemente Orozco, Jose Guadalupe Posada e Juan O’Gorman – artistas cujas obras se fazem presentes, de diferentes formas, em *Rio Escondido*.

No entanto, também compõem a obra fílmica algumas pinturas de artistas estrangeiros, como Antonio Fabrés, José Escudero y Espronceda, Pelegrín Clavé. Ainda que a temática seja nacional – trata-se dos quadros de Hidalgo e Juarez –, foram pintores espanhóis que as desenvolveram, contribuindo para a composição do arquivo visual mexicano. Tanto que, tais imagens, conforme já percebemos, inspiram diferentes obras, artistas e períodos.

Estes três artistas não apenas retrataram o México, como também viveram, atuaram no meio artístico e desenvolveram parte de sua obra no país. Assim também o fizeram tantos artistas estrangeiros no México, e mexicanos em outros países. O próprio pintor Diego Rivera e o cineasta Emílio Fernández, estudaram na Europa e Estados Unidos, respectivamente. Pérez Montfort chama a atenção para a importância das imagens produzidas por artistas estrangeiros para a consolidação de imagens – e estereótipos – mexicanos. Pintores, fotógrafos, cineastas, escritores, etc., cada um com sua forma de (re)ler o México, “Desde as visões negativas de

Vicente Blasco Ibáñez ou de D. H. Lawrence, até as apologias de Paul Strand e Anita Brenner, estas imagens do povo do México circularam tanto no país, como no exterior com a ânsia de definir a mexicanidade”.³⁵⁶

O cineasta soviético Sergei Eisenstein é um dos nomes mais mencionados quando o assunto é a presença estrangeira no México, sendo identificado pelos estudiosos como inspirado e inspirador na construção visual mexicana. Praticamente todas as nossas leituras sobre cinema mexicano, Emílio Fernández e, em especial, Gabriel Figueroa, atribuem a Eisenstein a criação de uma estética que se manterá presente nas produções posteriores. Para que não sejamos repetitivos, visto que abordaremos esta temática mais adiante, utilizaremos apenas as palavras de Eduardo de La Vega Alfaro, a fim de mostrar este diálogo entre estilos artísticos, imagens e estética, ressaltando que sua percepção é compartilhada por quase toda a historiografia sobre o tema:

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. Mas, certamente, o contato estabelecido por Eisenstein com diversos expoentes do muralismo e do chamado grupo !30-30! foi o fator determinante para que a arte cinematográfica mexicana comesasse a incorporar na sua bagagem os achados estéticos destes artistas plásticos.³⁵⁷

Além da presença estrangeira na estética e no arquivo visual mexicano, mencionamos anteriormente uma forte conexão do México com os Estados Unidos no processo de formação da própria indústria cinematográfica mexicana – conexão esta que perpassa por aspectos como investimentos, tecnologia, circulação de profissionais, estilos de narrativa, etc. Essas presenças estrangeiras indicam que a indústria cinematográfica mexicana não se formou, cresceu e consolidou apenas dentro das fronteiras nacionais. É sobre isso que trataremos em nosso último capítulo.

Primeiro, da mesma forma como procedemos anteriormente, partiremos das imagens em *Rio Escondido* que, a nosso ver, dialogam com as de Eisenstein, com o propósito de analisar como este cineasta inspirou e foi inspirado pelo arquivo visual mexicano. Em um segundo momento, tendo em vista que nossa pesquisa se debruça sobre uma obra fílmica, buscaremos

³⁵⁶ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940. BLANCARTE, Roberto (Coord.). **Cultura e identidad nacional**. México: FCE, CONACULTA, 2007, p. 526.

³⁵⁷ 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, p.12.

entender como se desenvolveu a indústria cinematográfica mexicana e com quais ligações externas.

4.1 Os *maqueyes* de Eisenstein e Figueroa

Figura 70 - Fotograma de *Rio Escondido* (68min56s)



Figura 71 - Fotograma de *¡Que Viva México!*, Dir.: Serguei Eisenstein



No dia 7 de dezembro de 1930, Eisenstein chegou ao México, junto com Grigory Alexandrov e Eduard Tissé, respectivamente seu assistente e fotógrafo. Nas imagens capturadas durante sua estadia no México – editadas após sua morte, no filme *¡Que Viva México!* – Eisenstein construiu imagens e resgatou símbolos nacionais, valorizando o folclore, o campo, o indígena, a natureza, assim como fizeram os artistas nacionais durante a Era de Ouro. Os quatro epidódios – *Sandunga*, *Maguey*, *Fiesta* e *Soldadera* –, além do prólogo e do epílogo, resultaram de nove meses de gravação e aproximadamente 70 mil metros de filme gravado.³⁵⁸

Aurelio de los Reyes aponta diversos fatores que contribuíram para a idealização de *¡Que Viva México!* antes mesmo do cineasta chegar em terras mexicanas. Politicamente, menciona a aproximação do México com a União Soviética e a República de Weimar, tanto que o país manteve relações com a URSS após a Revolução de 1917 e permaneceu neutro durante a I Guerra Mundial. Por isso, no ano de 1921, durante o governo de Álvaro Obregón, foi enviada uma delegação especial soviética ao México, e uma delegação mexicana de trabalhadores participou da Terceira Internacional na URSS.³⁵⁹

Poucos anos depois, em 1923, o presidente eleito Plutarco Elias Calles visitou a Alemanha, fortalecendo laços culturais e comerciais com o país e enviando, inclusive, exemplares de livros para o Instituto Ibero-Americano da Biblioteca Pública de Berlim. A edição de *Mexiko* pelo fotógrafo Hugo Brehme, e publicações organizadas pelo jornalista alemão Alfons Goldschmidt, ilustradas com desenhos de Diego Rivera, fotografias de elementos culturais pré-colombianos, indígenas, resultam da aproximação dos dois países. Também a revista alemã *Arbeiter Illustrierte Zeitung* - na qual foram encontradas matérias sobre o México, no arquivo pessoal de Eisenstein –, publicou, na década de 1920, diversas matérias sobre o México. A revista *Kölnische Illustrierte Zeitung*, também publicou, em 1928, artigos sobre a rebelião Cristera ilustrada com fotografias de Enrique Diaz, que retratam os cadáveres dos *cristeros* enforcados nos postes de luz elétrica. Conforme observa De Los Reyes, uma cópia da mesma fotografia foi utilizada por Grigory Alexandrov para apresentar sua versão de *¡Que Viva México!*.³⁶⁰

O contato com fotógrafos (Tina Modotti, Edward Weston, Anita Brenner) e com periódicos instigaram, segundo De Los Reyes e Tuñón, o interesse do soviético pelo México. Além disso, Eisenstein já conhecera o trabalho de Diego Rivera por meio do poeta Vladimir

³⁵⁸ TORRES, Augusto Martínez; ESTREMER, Manuel Pérez. **Nuevo Cine Latinoamericano**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

³⁵⁹ 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.

³⁶⁰ Ibid.

Maiakovsky, poeta e amigo: “De uma ou outra maneira, o mesmo gordo Diego, as fotografias de seus afrescos e seus coloridos relatos sobre o México incendiaram ainda mais minhas ganas de ir até lá e ver tudo com meus próprios olhos”.³⁶¹

No ano de 1930, Eisenstein viajou pelos Estados Unidos e chegou a firmar contratos com a Paramount Pictures – os quais não se concretizaram, pois seus projetos e os interesses hollywoodianos não eram compatíveis.³⁶² Em seguida, o cineasta foi para o México, a fim de desenvolver um filme sobre o país. Antes da viagem, ainda nos Estados Unidos, procurou Upton Sinclair, com quem negociou sua realização. Segundo dados informados por Andrea Noble, Eisenstein obteve um financiamento de aproximadamente US\$ 25.000, de Sinclair e sua esposa, Mary Craig.³⁶³

O contrato, segundo Tuñón, concedia a Sinclair exclusividade sobre os direitos comerciais do filme, e obrigava que a edição fosse realizada em Los Angeles, não necessariamente pelo diretor. Ainda, firmou-se a realização de um filme apolítico, pois tanto Sinclair, quanto o governo mexicano, temiam que o teor do filme ferisse as ideias de conciliação social do nacionalismo cultural. Além disso, também seria necessário que o roteiro fosse aprovado pelo governo mexicano.³⁶⁴

Logo que chegou ao México, Eisenstein realizou filmagens sem que o roteiro estivesse pronto. Filmou festas em homenagem à Virgem de Guadalupe em Tacuba; visitou Azcapotzalco e a Villa de Guadalupe; adquiriu materiais sobre a aparição da Virgem; investigou sobre o Dia dos Mortos por meio da obra de Jose Guadalupe Posada e comprou diversos livros, como: uma versão em inglês e ilustrada por Jose Clemente Orozco do livro *Los de Abajo*, de Mariano Azuela; *Las obras de José Guadalupe Posada*, de Frances Toor; *Mexico: The Land of Unrest*, de Henry Baerlein; *Mexican Maze*, de Carleton Beals; *Mexico y Mexico and its Heritage*, de Ernest Grüening.³⁶⁵

Independente de formalizar um roteiro, Eisenstein traçou, logo que chegou ao México, um roteiro de viagem e filmagem. No periódico *El Universal*, de 9 de dezembro de 1932, o

³⁶¹ EISENSTEIN, Sergei. Yo. Memorias inmorales. México, Siglo Veintiuno editores, 1988. 2 vol., Vol. I, p. 377. Apud TUÑÓN, Julia. Serguei Eisenstein y Emilio Fernández: Constructores filmicos 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.

³⁶² Ibid.

³⁶³ 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.

³⁶⁴ TUÑÓN, Julia. Op. cit.

³⁶⁵ 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.

diretor demonstra seu forte interesse pelo folclore e cultura popular, enfatizando que visitaria o Distrito Federal e as regiões imediatas, o Istmo de Tehuantepec e Yucatán.³⁶⁶

O cineasta e sua equipe contaram, ainda, com a constante presença de Adolfo Best Maugard e Gabriel Fernández Ledesma, a serviço da Secretaria de Educação. O propósito era evitar que a imagem do México fosse deturpada, estereotipada – imagens muito presentes no cinema estadunidense, por exemplo –, ou algum tipo de crítica social e política.³⁶⁷ Não deixa de ser irônico, pois, em um período de forte nacionalismo cultural e presença governamental nas artes, os estereótipos do México oficialmente construídos e consolidados foram tão explorados e incentivados, que as produções artísticas acabaram sendo alvo de críticas por esta repetição. No mês de abril de 1931, Eisenstein enviou a Upton Sinclair o esboço do roteiro de *¡Que Viva México!*. Nele, fez referências aos trajes, cultura, história e natureza mexicanas, resgatando elementos usualmente associados ao país desde o século XIX – o sarape, as ruínas, os astecas e maias, o maguey, o pulque e a religião católica:

Você sabe o que é um “sarape”? Um sarape é a manta listrada que leva o índio mexicano, o charro mexicano, todos os mexicanos, em uma palavra. E o sarape poderia ser o símbolo do México. Igualmente listradas e de violentos contrastes são as culturas do México, que caminham juntas [...]. Morte. Crânios humanos. E crânios de pedra. Os horríveis deuses astecas e as aterradoras divindades de Yucatán. Ruínas enormes. Um mundo que foi e que já não é. Fileiras intermináveis de pedras e colunas. E rostos. Rostos de pedra. E rostos de carne. O homem atual de Yucatán. O mesmo homem que viveu há milhares de anos. Imutável. Invariável. Eterno. E a grande sabedoria do México sobre a morte. A unidade da morte e da vida. [...] a vegetação que tem a seus pés é rude, cruel e espinhosa. Cruel, rude e áspera como a tribo masculina de “charros”, camponeses, vaqueiros mexicanos e fazendeiros que vivem entre ela. Os campos infinitos de maguey, o cacto de folhas afiadas. Folhas das quais, com um esforço sem fim, absorve o índio a seiva do coração da terra, o doce aguamiel que, uma vez tratado, converte-se em pulque. Alívio das tristezas: a aguardente mexicana. E as tristezas abundam.³⁶⁸

Em setembro do mesmo ano, o roteiro, finalizado, foi submetido à aprovação do governo mexicano. Em uma publicação datada de 1932, Eisenstein comentou que as limitações impostas pelo governo mexicano e pelo produtor estadunidense eram revertidas nas filmagens – momento em que ele poderia trabalhar as cenas com mais detalhes e liberdade:

³⁶⁶ EISENSTEIN, Serguei apud 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, p. 168.

³⁶⁷ 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.

³⁶⁸ EISENSTEIN, Serguei. Primer bosquejo de *¡Que viva México!* In **El sentido del cine**, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1986, p. 189-192.

O primeiro esboço foi naturalmente muito superficial [o da concepção como uma sinfonia]; Faltam precisão e detalhes, tanto em seu propósito como em suas tendências. Além disso, ao estar destinado ao grupo a que Upton Sinclair era líder, este sumário foi intencionalmente limitado a generalizações, porque o grupo que financiou a expedição temia, mais do que qualquer outra coisa, qualquer conteúdo "radical" do filme. Por outro lado, o roteiro foi examinado com todo o cuidado pelos censores do governo mexicano. Todos os problemas sociais detalhados (a relação entre proprietários e trabalhadores, a repressão dos peões rebeldes) provocou o descontentamento dos censores. Quando argumentamos que apenas uma demonstração bastante precisa da luta de classes nas fazendas poderia explicar e fazer compreensível a revolução contra Porfirio Díaz em 1910, recebemos esta resposta: "Mas os proprietários e trabalhadores são antes de tudo mexicanos e não é de todo necessário enfatizar o antagonismo entre os diferentes grupos da nação." Assim, nos recomendou que suavizássemos o roteiro e esperássemos até o momento da gravação para rastrear a vívida descrição da realidade abrangente que, no momento, só poderia aludir de forma temporária. Tivemos de nos ater a isso no resumo, enquanto falávamos sobre as medidas repressivas tomadas contra os peões e a morte de Sebastián em meio à paisagem austera na qual havia desenvolvido sua vida de trabalho. Durante as filmagens, esta cena foi tratada de forma completa e detalhada.³⁶⁹

Como já se sabe, a edição de *¡Que viva México!* só foi realizada após a morte de Eisenstein. A filmagem, realizada entre 1930 e 1931, tinha aproximadamente 50 horas de duração, e teve um gasto quatro vezes maior que o planejado por Sinclair³⁷⁰:

O material foi desperdiçado e foram vendidas suas cenas soltas. Logo aparecem diferentes versões do filme, entre as que se destacam a de Sol Lesser: *Tormenta sobre México* (1933), que apenas resgata o episódio Maguey, a de Marie Seton: *Tiempo al sol* (1939); de W. Kruse: *Mexican Symphony* (1941); de Jay Leyda: *Eisenstein mexican film; Episodes for study* (1957) [...]; de Grigori Alexandrov, seu assistente no México, *¡Que viva México!* (1979) e de Oleg Koralov: *Eisenstein: fantasía mexicana* (1998). García Riera diz que inclusive algumas tomadas foram usadas por Hawks e Conway para *¡Viva Villa!*³⁷¹

Segundo Julia Tuñón, mesmo fragmentadas, as imagens de Eisenstein impactaram diferentes artes visuais. A autora cita, na fotografia, a obra de Luis Márquez, e na pintura, a obra de Siqueiros. No cinema, diretores como Fernando de Fuentes, com *El tigre de Yautepec* (1933), Chano Urueta com *Enemigos* (1933), Gabriel Soria, com *¡Ora Ponciano!* (1936),

³⁶⁹ Apud DE LOS REYES, Aurelio. El nacimiento de *¡Que viva México!* de Serguei Eisenstein, p. 172-173.

³⁷⁰ VASSILIEVA, Julia. Sergei Eisenstein's *¡Que viva México!* through time: Historicizing value judgement. Continuum: **Journal of Media & Cultural Studies**. Vol. 24, No. 5, October 2010, p. 693-705.

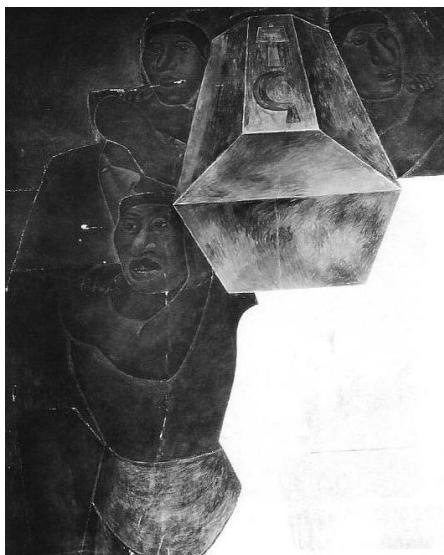
³⁷¹ DE LA COLINA, José. El más bello de los filmes inexistentes In S.M.Eisenstein. *¡Qué viva México!* p. 26-27. Apud TUÑÓN, Julia. Serguei Eisenstein y Emilio Fernández: Constructores fílmicos de México. Los vínculos entre la mirada propia y ajena. Film Historia, Vol. XII, N.3, 2002. Disponível em <<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/eisenstein.htm#topUP>> Acesso em: 18 de julho de 2017.

Manuel M. Gómez, com *Rebelión* (1934), e Carlos Navarro, com *Janitzio* (1934). Ainda no cinema, *Redes*, de Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel, é identificada pela autora como uma produção muito influenciada por Eisenstein, no estilo e nas ideias.³⁷²

Segundo a bibliografia consultada, Eisenstein fora muito inspirado pela pintura muralista e, no filme, tinha a intenção de criar um mural cinematográfico. Já vimos, nos capítulos anteriores, como a ideia de criar murais, nas telas do cinema, e o diálogo com diferentes linguagens artísticas eram importantes para Emilio Fernández e Gabriel Figueroa, os quais, também, são muito inspirados pelos muralistas.

Nesse sentido, as imagens abaixo mostram como Eisenstein utilizou, na narrativa de *¡Que viva México!* (Figura 73) a obra *Entierro de un obrero*, de Siqueiros (Figura 72):

Figura 72 - *Entierro de un obrero*, David Alfaro Siqueiros, 1926



Fonte: <http://www.ultra.com.mx/noticias/puebla/Nacional/8178-la-vida-de-david-alfaro-siqueiros-a-traves-de-9-de-sus-obras---.html> Acesso em 22 de setembro de 2017.

³⁷² TUÑÓN, Julia. Serguei Eisenstein y Emilio Fernández: Constructores filmicos 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.

Figura 73 - Fotogramas de *¡Que Viva México!*, Dir.: Serguei Eisenstein



Reforçando a circulação de imagens do arquivo visual sobre o México, conforme já apontado por Julia Tuñon, podemos apontar o filme *Redes* (Figura 74) como um exemplo de obra fílmica mexicana fortemente inspirada em *¡Que Viva México!*. Segundo Anderson Montagner Martins, a cena no qual os camponeses carregam a padiola “[...] é mais um elemento que demonstra como Paul Strand estava atento à herança imagética do país”.³⁷³

Figura 74 - Fotogramas de *Redes*, Dir.: Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel, 1936



Fonte: MARTINS, Anderson Montagner, p.127 e 137.

³⁷³ O autor afirma que não tem referências sobre o acesso dos produtores de *Redes* às imagens capturadas por Eisenstein e, ao mencionar a herança imagética do país, refere-se à obra de Siqueiros. Tuñon, no entanto, conforme vimos acima, identifica as imagens de *¡Que Viva México!* como uma inspiração para o filme *Redes*. Para mais informações sobre *Redes*, ver: 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, p. 110.

Nessa perspectiva a respeito da circulação de imagens, segundo Tuñon, Eisenstein e Tissé impactaram Fernandez e Figueroa de diversas formas, resultando em aspectos similares, mas não iguais:

Os conceitos de Eisenstein e Fernandez são semelhantes e, para expressá-los, usam recursos e imagens semelhantes, mas não são iguais. Em alguns casos Emilio Fernandez copia o soviético, por exemplo, na assimilação das faces de índios contemporâneos, com esculturas de pedra pré-hispânicos, que SM Eisenstein retratou no Prólogo e Emilio Fernandez em *Maria Candelaria* (1943) ou na preeminência dos enormes magueyes que parecem devorar os personagens em *Una Cita de amor* (1956), mas a ferocidade do mundo que ambos representam é dada a partir de diferentes pontos de vista: Eisenstein observa com dureza indisfarçável ou, em outras palavras, sua ternura, que lhe dá a aparência a distância. Fernandez a vive como algo próprio, glamouriza, esconde, passa pelo crivo das convenções de Hollywood, mas mesmo assim faz conjurar a terrível verdade. No "Índio", a confiança na luta social como meio de mudança parece ter sido superada com antecedência, ao contrário do soviete que participou da fé na Revolução.³⁷⁴

A influência de Eisenstein para a construção do estilo clássico do cinema mexicano é enfatizada por diferentes estudiosos do cinema e da cultura mexicana. Segundo Noble, ainda no ano de 1931, Eisenstein foi considerado um descobridor das imagens e das belezas mexicanas, pioneiro entre cineastas mexicanos e estrangeiros a retratá-las.³⁷⁵ Para Adolfo Fernández Bustamante, ver o México através das lentes do soviético significava ver o México real, suas belas paisagens e a riqueza de sua cultura. Bustamante, no ano de 1932, escreveu:

[...] Eisenstein e os seus não fizeram uma cena que pudesse chamar-se internacional; tudo é absolutamente mexicano, tudo tem o caráter, a psicologia do nosso, e entretanto, não há nada de mau gosto, não há um só detalhe que resulte incômodo para nossa nacionalidade...maneira grupos, conjuntos que vão dando ideias mais claras das emoções, e esquecem o estilo *yanqui* dos heróis ridículos, sempre triunfadores graças a seu tipo atraente ou a sua maior ou menor perícia em jogar esse esporte canibalesco do "rugby" [...].³⁷⁶

O pintor Adolfo Best Maugard, também no ano de 1932, afirmou que o cineasta soviético "[...] veio ao nosso país, para, após o chamariz de nossas lendas, encontrar a verdade

³⁷⁴ 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.

³⁷⁵ 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.

³⁷⁶ BUSTAMANTE, Adolfo Fernández Apud 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, p. 23, aspas e grifos do autor.

estética das maravilhas mexicanas, tanto desconhecidas no estrangeiro, quanto caluniadas [...]”.³⁷⁷ Jorge Ayala Blanco, por sua vez, indo ao encontro de Bustamante e Maugard, acreditava que, a partir da década de 1960, o cinema mexicano começava “a libertar-se do nefasto equívoco de herança eisensteniana”.³⁷⁸

Para John Mraz, assim como Luis Buñuel, Hugo Brehme e Henri Cartier-Bresson, as imagens de Eisenstein marcaram a identidade visual mexicana. Ao filmar vulcões, cactos, magueyes, nuvens e camponeses, contribuiu para a construção e consolidação de um imaginário sobre a cultura, história e costumes mexicanos, que seriam referência para artistas mexicanos e estrangeiros.³⁷⁹

Diante da relevância das imagens de Eisenstein e Tissé para o cinema mexicano e, em especial, para a construção e consolidação do arquivo visual ao qual temos nos referido, nos voltamos para o filme *Rio Escondido*, de modo a investigar possíveis paralelos entre imagens em *¡Que viva México!* e nossa fonte. Nesse sentido, percebemos que há um diálogo intenso no que diz respeito tanto a temas e símbolos, quanto tomadas e ângulos. Em consonância com a citação acima de Tuñon, Ramirez Berg acredita que Figueroa e Fernández compartilham com Eisenstein não apenas uma visão folclórica do indígena e a herança dos muralistas, mas, também:

Fotografia de baixo ângulo de Eduard Tisse; fotografia de foco profundo combinada com a colocação dramática de figuras no primeiro plano extremo (em *¡Que viva México!* é muitas vezes uma face de um indígena ou um maguey); o uso de linhas diagonais para produzir um desenho pictórico dinâmico; dialéticas composicionais e temáticas (linhas e massas conflitantes, assim como a tensão entre primeiro plano e fundo, luz e sombra, branco e preto, etc. Tematicamente, entre as dicotomias que fascinaram Eisenstein no México estavam vida versus morte e novo versus velho.³⁸⁰

Em *Rio Escondido*, percebemos a forte presença dos elementos citados acima: o uso de primeiro ou primeiríssimo plano para representar rostos e detalhes do ambiente; a visão sumultânea de ações que ocorrem em diferentes planos; a câmera baixa; o uso de linhas diagonais – quando são retratados os indígenas em fila ou lado a lado, por exemplo. Os

³⁷⁷ MAUGARD, Adolfo Best Apud PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Nacionalismo y regionalismo en el cine Mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones. **Revista Chilena de Antropología Visual**, Santiago, n. 25, julio 2015, p. 24.

³⁷⁸ NOBLE, Andrea. Seeing through *¡Que viva México!*: Eisenstein’s Travels in Mexico. **Journal of Iberian and Latin American Studies**. v. 12, n. 2–3, August/December, 2006, p. 173.

³⁷⁹ MRAZ, John. **Looking for Mexico**. Modern Visual Culture and National Identity. London: Duke University Press, 2009,

³⁸⁰ RAMÍREZ BERG, Charles. Figueroa’s Skies and oblique perspective. Notes on the development of the classical mexicano style. In **Spectator**, 13 (2), 1992, p. 31-32, grifos do autor.

contrastes entre luz e sombra, branco e preto – contrastes que marcam a estética de Figueroa não apenas em *Rio Escondido*, mas em sua atuação cinematográfica de modo geral.

Para além dos estilos de filmagem, percebemos, também, quadros muito similares entre as duas obras. Estes quadros são importantes, na medida em que se referem a um símbolo geográfico associado diretamente à identidade nacional mexicana: o maguey. Assim, da mesma forma como notamos releituras ou representações de personalidades históricas, murais e pinturas em tela nos capítulos anteriores, percebemos que as sequências que envolvem o maguey, em *Rio Escondido*, são inspiradas por *¡Que viva México!*.

Nesse sentido, entendemos que a representação deste símbolo geográfico faz parte do mesmo processo de circulação de imagens que compõem o arquivo visual mexicano, e inspira artistas mexicanos ou estrangeiros. Independente da nacionalidade do artista, as imagens do México e sobre o México parecem compor um amplo rol de possibilidades a serem exploradas e, cada nova representação de sua história, cultura, população, geografia, etc., esta imagem pode, por sua vez, ser utilizada como inspiração para outro artista. No caso de *Rio Escondido*, a construção das imagens foi inspirada em pinturas em tela, pinturas murais, elementos arquitetônicos e geográficos, além do estilo de Eisenstein e imagens de *¡Que viva México!*. *Rio Escondido*, por sua vez, inspirou as gravuras de Leopoldo Méndez.

É no episódio *Maguey* que encontramos imagens compartilhadas entre *¡Que viva México!* e *Rio Escondido* (Figuras 70 e 71). Fica claro, naquele filme, o interesse de Eisenstein pela natureza mexicana em diferentes manifestações. Em alguns esboços (figura 75), presentes no roteiro do filme, Eisenstein parece mesclar a paisagem com as pessoas, representando símbolos geográficos como os picos e os cactos. O fato de um dos episódios ser intitulado *Maguey* também mostra o peso deste símbolo na construção de uma imagem tipicamente mexicana.

Em *Rio Escondido*, vemos o maguey em dois momentos: o primeiro, quando os capangas de Don Regino estão, violentamente, reunindo os indígenas do povoado para a vacinação. Diante de tamanha brutalidade, dos tiros e das cordas utilizados contra a população, o maguey se transforma em esconderijo para um homem (Figura 76). Em *¡Que viva México!*, a planta também tem a finalidade de esconderijo, ante a violência de líderes políticos e seus capangas (Figura 77):

Figura 76 - Fotogramas de *Rio Escondido* (44min57s - 44min58s)



Figura 77 - Fotogramas de *¡Que Viva México!*, Dir.: Serguei Eisenstein



Figura 78 - Fotogramas de *Rio Escondido* (66min48s – 68min86s)



Figura 79 - Fotogramas de *¡Que Viva México!*, Dir.: Serguei Eisenstein



Ambas imagens nos remetem a *Bajo el maguey*, de Orozco (Figura 80). Nesta imagem, vemos um homem e uma mulher, mortos sob o grande maguey. Assim como nos filmes, fazem parte da representação dos camponeses o chapéu caído ao lado da cabeça do homem, e o véu cobrindo parte do rosto da mulher. Além de *Bajo el maguey*, significativo o número de imagens produzidas por Orozco que mostram os magueyes, entre as quais, em consonância com as temáticas aqui enfocadas, destacam-se duas.

A primeira, um detalhe (Figura 81) do mural *Cortés y la Malinche* (Figura 54). Sob os pés dos personagens, vemos um maguey, único símbolo geográfico presente na imagem, que inclusive, não parece ter a intenção de retratar paisagens ou um ambiente externo:

Figura 80 - *Bajo el maguey*, José Clemente Orozco, 1926-28



Fonte: Museo de arte Carrillo Gil. Disponível em: <http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/jose-clemente-oro-zco#art6>. Acesso em 9 de abril de 2017.

Figura 81 - Detalhe do mural *Cortés y la Malinche*, José Clemente Orozco, 1926



Fonte: JACOB, Jorcy Foerste. *Os filhos de Malinche*. Op cit, p.130.

A segunda imagem para a qual chamamos atenção é *Maqueyes y Nopales* (Figura 82) na qual, além dos símbolos geográficos, notamos os *tamemes*, os carregadores. Conforme já abordado anteriormente, trata-se de uma referência à hierarquização social e à redução do trabalhador a “à mais baixa condição”.³⁸¹

Figura 82 - *Maqueyes y Nopales*, José Clemente Orozco, 1929



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/69581>

Os *nopales* e cactos também fazem parte da paisagem de ambos os filmes. Em *Rio Escondido*, o maguey é retratado apenas nos momentos mencionados. No restante da narrativa, os cactos e *nopales* caracterizam a paisagem desértica do norte do país. Não é improvável supor que, buscando inserir, em *Rio Escondido*, referências às obras de Eisenstein e Orozco, Figueroa tenha retratado este símbolo geográfico, ainda que tal símbolo não componha o restante da narrativa.

Em *¡Que Viva México!*, além destes elementos – magueyes, nopales e cactos –, também podemos notar, nos planos abertos, os céus repletos de nuvens e o pico nevado ao fundo. Diante destas presenças, não podemos deixar de refletir brevemente, por meio de imagens, sobre a importância da natureza para a formação da identidade nacional – conforme apontamos anteriormente, utilizando os apontamentos de Maria Lígia Prado.³⁸²

³⁸¹ 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, p. 529.

³⁸² 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.

Fazendo referência à importância dos símbolos geográficos para a formação de identidades, Héau-Lambert e Rajchenberg utilizam o termo *geosímbolos*. Para estes autores, o repertório de *geosímbolos*, associados a um país, revela qual é a porção do território identificada como tipicamente nacional. Os *geosímbolos* seriam, nesse sentido, símbolos geográficos escolhidos para representarem um grupo social determinado – no caso desta pesquisa, uma nação. A escolha, assim como os heróis, os símbolos pátrios e a história, dá-se embuída de razões políticas, religiosas, culturais e econômicas.³⁸³

Nesse sentido, os autores apontam que os vulcões que circundam a capital mexicana, Popocatépetl e Iztaccíhuatl, assim o pico de Orizaba, compõem o rol de geosímbolos mexicanos. Segundo os autores, nos relatos de viajantes, por exemplo, a presença destes anunciava a proximidade do coração da pátria. A obra *México, Poesia descriptiva*, 1846, retrata tanto a importância destes símbolos, quanto sua oposição em relação ao norte mexicano:

O Popocatepetl e o Orizaba
Oprimem o solo com seu imenso volume,
E eles estão envolvidos entre nuvens densas
Suas cúspides de gelo e lava
[...]
No deserto grave e silencioso
Entre suas palmeiras melancólicas
Deslizam-se as víboras ligeiras [...]³⁸⁴

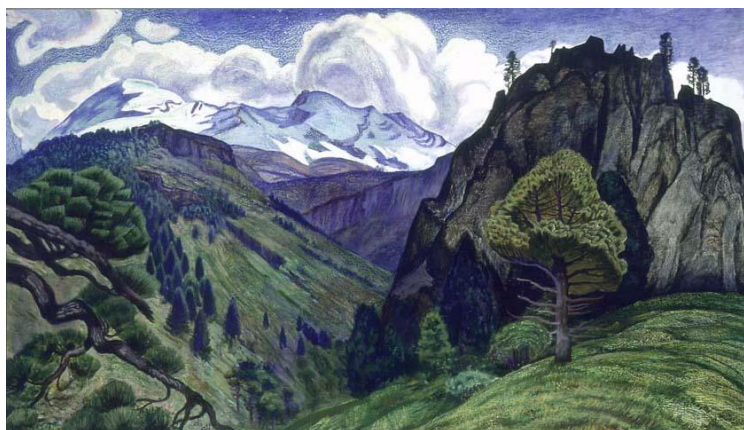
Gerardo Murillo, por exemplo, mais conhecido como Dr. Atl, registrou repetidas vezes o vulcão Popocatépetl, montanhas e paisagens mexicanas.³⁸⁵ Murillo é um dos artistas constantemente associados à formação e inspiração dos pintores muralistas, de Eisenstein e de Gabriel Figueroa:

³⁸³ HÉAU-LAMBERT, Catherine; RAJCHENBERG, Enrique. La frontera en la comunidad imaginada del siglo XIX. **Frontera Norte**, Vol. 19, N. 38, Julio-Diciembre de 2007, p. 37-61.

³⁸⁴ Apud HÉAU-LAMBERT, Catherine; RAJCHENBERG, Enrique. Op. cit., p. 44-45.

³⁸⁵ ACEVEDO, Esther. De lo nacional a lo arquetípico: la des-territorialización del paisaje (1900-1950). 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. 91-104.

Figura 83 - *Paisaje con el Iztaccíhuatl*, Dr. Atl (Gerardo Murillo), 1932



Fonte: <http://museoblaisten.com/Obra/1874/Pihuamo>.

Figura 84 - *Vista del Popocatepetl*, Dr. Atl (Gerardo Murillo), 1934



Fonte: <http://museoblaisten.com/Obra/1874/Pihuamo>.

Figura 85 - *La nube*, Dr. Atl (Gerardo Murillo), 1931



Fonte: <http://www.virtualmuseum.ca/edu/ViewLoitDa.do;jsessionid=C13CBF368E7DC1D557B62B0C0165FB58?method=preview&lang=EN&id=3928>.

Figura 86 - Vale do México, Jose Maria Velasco, 1892



Fonte: http://schillerinstitute.org/educ/hist/2013/academy_of_san_carlos.html

Vemos que, em cada uma das pinturas acima (Figuras 83 a 85), Murillo retrata três geosímbolos: o vulcão Iztaccíhuatl, o Popocatepetl e as nuvens – nuvens que tanto marcaram a obra de Figueroa, e também são notadas em *¡Que Viva México!* e em pinturas como *Vale do México*, de Jose Maria Velasco (Figura 86). Este pintor, além das nuvens, reforça a representação do campo aberto, do maguey e vegetação baixa, além dos vulcões ao fundo – tal qual o faz Eisenstein (Figura 87):

Figura 87 - Fotograma de *¡Que Viva México!*, Dir.: Serguei Eisenstein



Em outros dois murais de Diego Rivera, no Palácio Nacional, *El maiz* (figura 88) e *La gran Tenochtitlán* (Figura 89), também vemos as montanhas e picos ao fundo. A repetição constante das nuvens, os picos, montanhas e vulcões nos remete à necessidade de caracterizar o México, independente do ângulo adotado e de quais elementos sejam retratados. Assim como o indígena com roupa branca, o sarape, os véus, estes símbolos geográficos são parte do repertório de imagens que consolida a identidade nacional.

Figura 88 - Detalhe do mural *El Maiz* (Cultura huasteca), Diego Rivera, 1950



Fonte: Fotografia do mural tomada pela autora.

Figura 89 - Detalhe do mural *La gran Tenochtitlán, vista del mercado de Tlatelolco*, Diego Rivera, 1945



Fonte: Fotografia do mural tomada pela autora.

O já mencionado maguey, como já foi possível perceber, trata-se de um importante símbolo geográfico mexicano. Segundo Rodolfo Ramírez Rodríguez, cultivado desde o período pré-hispânico, o maguey *pulquero* era usado tanto para a produção da bebida, quanto para o consumo como alimento, para produzir tecidos e como material de construção. O autor afirma que, desde o século XIX, as artes associavam o maguey ao México e suas raízes:

As artes plásticas, especificamente as populares, dariam sua contribuição para uma cultura que foi se perdendo até a segunda metade do século XX. Canções, poemas, pinturas, filmes, fotografias, gravuras, e todas as representações relacionadas ao cultivo, venda, transporte e consumo de pulque entre o centro da população do país, resgatariam de forma simbólica o passado do México tradicional e suas expressões da vida cotidiana. Eles serão muito bem expressados por pintores e gravuristas, cineastas e escritores, fotógrafos e cantores, que seriam incorporadas pela emergência da cultura "nacional", que reconheceriam no pulque e no maguey formas muito claras de um substrato material da cultura popular mexicana. Os aspectos cotidianos desta região e suas representações na arte popular, como literatura, pintura, artes gráficas, artes visuais e música, resgatariam de maneira ideal o passado do México central, promovendo assim a criação de uma cultura nacional.³⁸⁶

Estabelecendo um breve diálogo com fotografias e com outros olhares estrangeiros sobre o México, podemos citar os casos do alemão Hugo Brehme e do francês Pierre Verger. Brehme fez diversos registros do movimento zapatista, sendo de sua autoria uma das mais conhecidas fotografias de Emiliano Zapata. Os símbolos geográficos sobre os quais tratamos acima – os magueyes e os picos – também podem ser vistos em suas fotografias (Figuras 90 e 91). Assim como Brehme, o francês Pierre Verger fotografou o país e publicou as imagens tomadas em um fotolivro. Segundo Carlos Alberto Sampaio Barbosa, os vulcões e a tequila, foram algumas das características da cultura mexicana que admiraram o fotógrafo.³⁸⁷

³⁸⁶ 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. 117.

³⁸⁷ Para mais informações sobre o fotolivro de Verger, ver: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. 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. 112.

Figura 90 - *Campesinos, maguey and clouds*, Hugo Brehme, 1985



Fonte: MRAZ, John. **Looking for Mexico**, p.81.

Figura 91 - *Pico de Orizaba*, Hugo Brehme



Fonte: https://www.artprice.com/marketplace/399249/hugo-brehme/photography/pico-de-orizaba-2c-mexico#!#zoom_image

Por fim, finalizando este tópico, propomos uma breve reflexão sobre a oposição entre o vale do México e o deserto do norte, abordada pelo autor no poema acima, *Poesia descritiva*. O referido poema sugere que exuberantes vulcões, picos, nuvens e céus rodeiam a capital mexicana, enquanto as melancólicas, graves e silenciosas víboras caracterizam o deserto. Conforme já abordamos anteriormente, desde o período da conquista, o norte da região que viria a ser o México é associada à barbárie, não sendo inserida nos esforços de colonização e continuando, por fatores já mencionados, à margem da representação nacional.

Acreditamos, ainda, que as produções estadunidenses, principalmente filmes e séries televisivas, tem um forte impacto no reforço da suposta inferioridade do norte mexicano – tendo em vista que esta região é a que mais se aproxima do seu vizinho do norte. Nestas produções, a fronteira norte do México é constantemente associada a desertos nos quais as ausências são marcantes: ausência de organização, de Estado, de normas e de “civilização”.³⁸⁸

Em *Rio Escondido*, acreditamos que a miséria e a ignorância que fazem parte da vida dos moradores também se expressam na paisagem. Pelo fato de a cidade de Rio Escondido já ter sido mostrada em outras imagens, deixando claro a pobreza e as ausências tão presentes no povoado, chamaremos a atenção para a caminhada e a chegada de Rosaura a Rio Escondido. Conforme já mencionamos, trata-se de trajeto longo e difícil, no qual Rosaura já começa a sua luta – ainda não com o cacique, mas sim contra as limitações impostas por sua doença no coração. Nas figuras 7 e 8, notamos a paisagem pobre, como se representasse a ausência de vida. Diante de tantas dificuldades, a professora chega a desmaiar, tamanha dificuldade imposta por essa imensidão desértica (Figura 94).

São notáveis, também, as nuvens escuras e densas e a representação das árvores de Rio Escondido, quando Rosaura chega ao povoado. Enquanto Don Regino faz sua performance, sendo observado por seus capangas, vemos a arquitetura em ruínas, árvores sem folhas e vegetação completamente seca (Figura 92). Mais tarde, quando Rosaura tenta socorrer a mulher doente, se escora em uma árvore, totalmente seca, para descansar alguns segundos. As características da paisagem parecem anunciar os desafios que estão por vir (Figura 93):

³⁸⁸ Em nossa pesquisa de mestrado, dedicamos um capítulo à investigação sobre as representações do México presentes no cinema estadunidense. Para mais informações, ver DE FAZIO, Andréa Helena Puydinger. **Viva Zapata!** Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.

Figura 92 - Fotograma de *Rio Escondido* (21min50s)



Figura 93 - Fotogramas de *Rio Escondido* (34min29s – 34min35s)



Figura 94 - Fotogramas de *Rio Escondido* (17min56s – 18min25s)



4.2 Presença estadunidense no cinema mexicano

Percebemos, na discussão acima, que as imagens capturadas por Eisenstein no México remetem à ideias e representações já consolidadas sobre o país – consolidadas nacional e internacionalmente. Conforme também já apontamos, as tais imagens de Eisenstein, por sua vez, passam a ser vistas como essenciais para a formação da indústria cinematográfica mexicana. Na visão de Pérez Montfort, a circulação de imagens entre o México de Eisenstein e o México representado pelos mexicanos é muito clara e significativa. Por outro lado, os autores concordam, também, que a presença estadunidense contribuiu para a consolidação da indústria cinematográfica mexicana, bem como da imagem do México a nível internacional.

Dessa forma, para que possamos concluir esta pesquisa, acreditamos ser necessário investigar a tal presença hollywoodiana no cinema mexicano. Isso, pois, até este ponto de nossa investigação, procuramos analisar a obra fílmica *Rio Escondido* percorrendo parte dos meandros da construção do arquivo visual e da identidade nacional mexicana, buscando compreender como se deu a circulação destas imagens e as influências mútuas entre diferentes linguagens visuais, artistas e nacionalidades – sempre, reiteramos, à luz de *Rio Escondido*. Dessa forma, já conseguimos entender ou, ao menos, refletir sobre boa parte das escolas de Figueroa e Fernández no que diz respeito às referências artísticas, personalidades históricas, características das personagens, a representação da natureza, características da filmagem, entre outros.

Por sua vez, investigar a presença hollywoodiana no cinema mexicano nos possibilita visualizar a conexão entre a difusão do nacionalismo cultural, por parte do governo do México, e a implementação de uma indústria cinematográfica – que se desenvolveu pautada por características estadunidenses no que diz respeito a produção, exibição, distribuição, estilos de narrativa e sistema de estrelas. Trata-se, assim, de um cinema ideologicamente e esteticamente nacionalista, marcado pela presença estadunidense. Ou, conforme Ezra e Rowden, um cinema nacional, que se vende como estritamente nacionalista, resultante da união das características, estilos, identidade e resistência à dominação estrangeira, mas marcado pela internacionalização de tecnologias, profissionais, mecanismos de produção, distribuição, exibição e consumo, que tornam cada vez mais tênue a linha que limita as fronteiras do nacional.³⁸⁹ Reforçamos, assim,

³⁸⁹ EZRA, E.; ROWDEN, T. (Orgs.). **Transnational cinema: the filme reader**. New York: Routledge, 2006; 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; PÉREZ MELGOSA, Adrián. **Cinema and Inter-American Relations: Tracking Transnational Affect**. New York:

nossa percepção de que o cinema mexicano da Era de Ouro se estruturou para além das fronteiras nacionais, consolidando-se por meio de uma complexa rede de interações e diálogos, sendo marcado por estruturas, padrões e formatos estrangeiros.

Conforme abordamos anteriormente, o termo Idade ou Era de Ouro é utilizado amplamente, tanto em textos não acadêmicos quanto pela historiografia especializada, para identificar o desenvolvimento da indústria cinematográfica mexicana – o qual foi acompanhado pela intensa produção fílmica e da construção de uma ampla rede de distribuição e circulação do cinema nacional. Se há discordâncias entre os estudiosos do período, como Emílio Garcia Riera, Jorge Ayala Blanco, Aurélio de los Reyes, Eduardo de la Vega Alfaro, José Carlos Monteiro, Paulo Paranaguá, Tunico Amancio, Ricardo Pérez Montfort – conforme já mencionamos acima – em relação à exata periodização do termo, a temática nacionalista não escapa às menções e análises acerca do período.

Tanto a temática nacionalista, quanto os aspectos folclóricos deste cinema são bastante mencionados – e criticados:

A febre do folclore paralisou o cinema mexicano, o atou a uma inexorável monotonia insistentemente destacada pelos críticos e tão tenaz, entretanto, que nada pode deslocá-la [...]. O *charro*, a *china poblana*, a canção chorosa, ou fanfarrona, tudo isso são coisas que se repetem incessante, implacavelmente. Dir-se-ia que o México é, sobretudo, cantores, sombreiros, *anchos* e violões [...]. E é um erro, um grande erro. O México não se caracteriza por isso, ainda que, certamente, tais tipos predominam numericamente no país, com traços muito distintos ao que nosso cinema lhes atribui [...].³⁹⁰

A influência do nacionalismo cultural no cinema, empreendido pelo Estado mexicano, bem como da construção do povo mexicano, do típico, do tradicional derivadas daqueles empreendimentos, ficam claras nas palavras, acima citadas, do crítico Rubén Mallen. Podemos perceber que, assim como diversas críticas dirigidas à pintura muralista, tais características também se estenderão ao cinema.

No México, antes do início da década de 1930, o cinema ainda não representava um meio de comunicação de massa, não era utilizado para fins educativos ou para propaganda governamental. No entanto, desde seus primórdios, o cinema mexicano tem caráter político. Já

Routledge, 2012; 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.

³⁹⁰ O artigo citado foi escrito por Rúben Salazar Mallen, intitulado *Más calidad y menos cantidad exige el público*. Publicado pelo periódico *Cine México*, em outubro de 1938. Apud PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 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. 525, grifos nossos.

na década de 1910, por exemplo, Felipe de Jesús Haro realizou *El grito de Dolores*, filme sobre as festas da Independência. Também nesta década, documentaristas como Julio Lamadrid, Enrique Rosas, Manuel Becerril, Jesús Abitia e os irmãos Alva registram desfiles militares, eventos de natureza oficial e a Revolução Mexicana. Até os anos de 1920, empresas como Azteca Films, Cuauhtémoc Films, Bandera Films, Film Colonial, Productora Quetzal possibilitaram a manutenção da indústria fílmica mexicana, com uma produção de aproximadamente 10 filmes por ano.³⁹¹

Já durante a década de 1920, entre o final da Revolução Mexicana e o surgimento do cinema sonoro (1930), devido à abertura do país para produtos estrangeiros e a instalação de distribuidoras de cinema estadunidense no México, o cinema nacional praticamente desapareceu. Nesses anos, Hollywood passou a ser um espaço de formação e início de carreira para diversos atores mexicanos, como Dolores del Río, Ramón Novarro, Lupe Vélez e Rosita Moreno.³⁹² Segundo José Carlos Monteiro,

Os mexicanos tinham motivos para entrar em recesso. O mercado fora invadido irreversivelmente pelos Estados Unidos. [...] Nos anos de 1920, as imagens hollywoodianas empalideceram as raras imagens mexicanas na tela. O eclipse imagético ocorreu justamente quando o México estava consolidando uma tradição de boa fotografia (Manuel Alvarez Bravo, Romualdo García, Agustín Víctor Casasola, Hugo Brehme e os irmãos Alva) e aprimorava seu artesanato na técnica de filmar. Em 1920, 55,7% das estreias eram norte-americanas; em 1927 e 1928 essa cifra subiu para mais de 90%. A exibição se recuperou muito rapidamente graças à produção estrangeira, mas a produção nacional ficou à míngua.³⁹³

A década de 1930, por sua vez, transformou radicalmente o cenário cinematográfico mexicano, nos mais variados aspectos – produção, distribuição, reconhecimento e investimento governamental e estrangeiro, circulação de profissionais e tecnologia, sistema de estúdios e presença de grandes atores. A consolidação de uma indústria de cinema no país resultou da união de diferentes fatores, específicos do México ou em consonância com processos mais amplos, vividos por países como Brasil e Argentina.³⁹⁴

³⁹¹ SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latinoamericano**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.

³⁹² TORRES, Augusto Martínez; ESTREMER, Manuel Pérez. **Nuevo Cine Latinoamericano**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

³⁹³ 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 Universidade Federal Fluminense, 2011, p. 99.

³⁹⁴ Ibid.

Em 1934, o presidente Lázaro Cárdenas realizou um conjunto de reformas sociais e econômicas, atuando na reforma agrária, elaboração de legislação trabalhista, nacionalização da indústria petrolífera, campanhas de alfabetização e criação de uma indústria nacional. Este último elemento também fez parte da realidade brasileira e argentina, levando ao desenvolvimento de indústrias cinematográficas nacionais, fazendo com que os três países se tornassem responsáveis por 89% dos filmes realizados na América Latina até o ano 2000. Como consequência, passaram a ocupar papel de destaque em uma região na qual a maior parte dos países apresentava produção cinematográfica ocasional, ou apenas distribuía e exibia filmes estrangeiros.³⁹⁵

Segundo Sebastião Albano, a modernização capitalista no México se espelhou, em grande medida, nos padrões estadunidenses. Em especial durante o período Entreguerras, que fora acompanhado de uma redução drástica da produção cinematográfica europeia e pela redução na distribuição para a América Latina, o referencial latino-americano mudou da Europa para os Estados Unidos. Assim, o modelo cultural estadunidense passou a ser uma forte referência para os seus vizinhos do sul. É possível afirmar que, no início do desenvolvimento cinematográfico nacional, na primeira metade do século XX, México, Brasil e Argentina adotaram dinâmicas e características presentes na indústria hollywoodiana.³⁹⁶

Nesse mesmo contexto, marcado pela Política de Boa Vizinhança dos Estados Unidos com seus vizinhos do sul, cresceram significativamente tanto o interesse estadunidense na região, quanto sua participação no desenvolvimento da indústria cinematográfica latino-americana – levando a um aumento da distribuição fílmica na região, bem como aplicação de recursos financeiros e tecnológicos nas cinematografias nacionais.³⁹⁷

Tamanha era a influência do cinema hollywoodiano na América Latina que, a despeito da produção nacional crescente,

Entre 1930 e 1939 no México estreiam-se 2.388 filmes norte-americanos (em inglês, 76 por cento do total), 199 filmes mexicanos (6,9 por cento), 91 filmes norte-americanos em castelhano (2,9 por cento), 31 espanhóis (um por cento), 19 argentinos (0,6 por cento). Entre 1940 e 1949, a participação é de 2.864 filmes norte-americanos (em inglês, 69,2 por cento), 629 filmes mexicanos (15,1 por cento), 222 filmes argentinos (5,4 por cento), 58 espanhóis (1,44 por cento), e 3 filmes norte-americanos em espanhol.³⁹⁸

³⁹⁵ 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.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Ibid.

³⁹⁸ Ibid., p.6.

O desenvolvimento das indústrias cinematográficas nacionais também se deveu à chegada do cinema sonoro, possibilitando que especificidades culturais fossem reveladas pela música, canções e folclore locais. A *chanchada*, o *filme tango* e o *melodrama ranchero* foram os gêneros que se destacaram nos primórdios destes cinemas, articulando a presença do som à construção de um imaginário de Nação e representações das identidades.³⁹⁹

O *melodrama ranchero*, ou comédia rancheira, é definido por Schumann como uma “espécie de peça popular com abundantes números musicais e com uma agitada história de ciúmes [que] tem por cenário um rancho do campo mexicano, no qual parece ter concentrado toda a riqueza folclórica do país”.⁴⁰⁰ O filme *Allá en el Rancho Grande*, por exemplo (1936, Dir.: Fernando de Fuentes), é considerado precursor deste gênero, diretamente derivado do contexto de sonorização do cinema, do desenvolvimento da indústria nacional e de investimentos internacionais. Assim, para Higgins, além de ser uma produção basicamente musical, “foi realizada [...] com o objetivo de apoiar diversos interesses midiáticos transnacionais dos investidores financeiros no cinema”.⁴⁰¹

Tamanha é a importância deste filme para o cinema mexicano que, para Oroz,

O êxito de *Alla en el Rancho Grande* [...] tanto no México como na América Latina, e inclusive na Espanha e no Festival de Veneza, determina uma nova etapa no processo de industrialização e consolida o gênero baseado quase exclusivamente nas canções populares. Assim, o mercado hispânico converte-se numa realidade que dá uma nova abertura à capacidade industrial mexicana. Consolidam-se os gêneros e o sistema de estrelas. A produção cresce e, obviamente, padroniza-se, mas este fato está relacionado com as necessidades econômicas. [...] Assim, as necessidades econômicas recorrem às fórmulas de comunicação comprovadas [*comédias rancheiras e o melodrama*], sem nenhum tipo de originalidade, que respeitam as expectativas do público e garantem a entrada de divisas.⁴⁰²

Ainda na década de 1930, uma das estratégias comerciais hollywoodianas diante do cinema mexicano foi atuar na distribuição de filmes, no México, e contratar atores mexicanos

³⁹⁹ 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.

⁴⁰⁰ SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latinoamericano.** Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987, p. 222, grifos nossos.

⁴⁰¹ HIGGINS, Ceri. **Gabriel Figueroa: Nuevas Perspectivas.** México, D.F.: Dirección General de Publicaciones del CNCA, 2008, p. 125.

⁴⁰² OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina.** Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992, p. 104, grifos nossos.

para atuarem em produções estadunidenses.⁴⁰³ Já no final da mesma década, com a Segunda Guerra Mundial e a consequente redução da produção hollywoodiana, o México adquiriu uma importância estratégica e recebeu significativos investimentos.⁴⁰⁴ Conforme afirma Schumann,

Os Estados Unidos viam no México um aliado contra a Alemanha fascista de Hitler e necessitavam das matérias-primas que possuía o país vizinho, de modo que se mostraram generosos não somente com investimentos em diversos setores industriais, mas também contribuíram para o desenvolvimento da indústria cinematográfica com laboratórios de processamento e modernos métodos de distribuição. Os consórcios não viam maior perigo nos filmes mexicanos, mas, no entanto, temiam o cinema do tango argentino como um sério competidor no mercado latino-americano. [...] Adicionalmente, os Estados Unidos dificultaram com medidas políticas a produção cinematográfica de uma Argentina que não ocultava certas simpatias pelo regime de Hitler. Os norte-americanos bloquearam as vendas de filme virgem, para evitar que com esse material se fizesse propaganda fascista no Cone Sul. Desse modo, conseguiram os objetivos: a neutralização de um perigoso competidor (mediante o boicote e a criação de outro competidor) e a inclusão deste no próprio sistema cinematográfico mediante a dependência técnica e econômica.⁴⁰⁵

As palavras de Schuman e as de Oroz, citadas acima, levantam uma importante discussão no que tange ao cinema nacional latino-americano e, mais especificamente, ao mexicano: a relação entre os gêneros predominantes e os interesses comerciais, políticos e ideológicos estadunidenses. Segundo Bragança, os filmes de gênero, resultantes das condições de produção e das dinâmicas capitalistas neles envolvidas, “tem o poder de reinventar espaços por meio de cenários-metáforas que repercutem o universo valorativo de uma determinada sociedade. Tais espaços são recorrentemente (re)criados na tela, formando parte do imaginário de uma sociedade [...]”.⁴⁰⁶ Nas telas de cinema, torna-se possível, então, representar símbolos sociais e dotá-los de significados culturais, ou reiterar significados já existentes. Conforme esclarece Silvia Oroz, “Todo gênero é um sistema coerente de sinais, convencionalmente estabelecidos e aceitos, que funciona como um estereótipo cultural com dinâmica própria, num determinado contexto histórico”.⁴⁰⁷

⁴⁰³ 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.

⁴⁰⁴ TORRES, Augusto Martínez; ESTREMER, Manuel Pérez. **Nuevo Cine Latinoamericano**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

⁴⁰⁵ SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latino-americano**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987, p. 224.

⁴⁰⁶ BRAGANÇA, Maurício de. 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.

⁴⁰⁷ OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992, p. 31.

Notamos, dessa forma, que existe um intenso diálogo entre o *melodrama ranchero* mexicano e os padrões morais da sociedade, sendo características destas produções a narrativa linear de simples compreensão e mensagem única, apresentando modelos e práticas sociais vistas como corretas: “Ou seja: os convencionalismos sociais influenciaram a construção de uma forma narrativa de aceitação popular. Desta maneira define-se a relação gosto popular/moral social”.⁴⁰⁸

As “fórmulas de comunicação comprovadas”, citadas acima por Oroz, tão caras aos padrões hollywoodianos e das quais depende o financiamento estrangeiro, também dialogam diretamente com os projetos governamentais mexicanos das décadas de 30 e 40, e também com as transformações econômicas e sociais deste contexto.

Durante o governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) [...] consolidava-se um novo tipo de classe média, pretensamente moderna e urbana, que começava a impor seus gostos ambíguos e complexos, mas com forte herança rural. Além de heterogênea, é uma classe ferozmente individualista, favorável à penetração do capital estrangeiro, comodamente instalada na concorrência e no desejo de ascensão social. Esta classe média, católica, monogâmica e nuclear, encerrava-se no lar como refúgio absoluto da preservação da propriedade privada. Ameaçada pelo projeto cardenista, contemplada no subsequente projeto desenvolvimentista de Ávila Camacho (1940-1946), a família dos melodramas familiares mexicanos da década de 1940 vive num mundo à parte, com seu tempo exclusivo, à margem do processo histórico. A separação entre o mundo da rua e da casa é radicalmente postulada, e indispensável para que a família permaneça como um projeto eficiente, que pareça preceder à própria história como algo eterno e intransigentemente incontestável.⁴⁰⁹

Segundo Escobar, a tecnologia, a estrutura hollywoodiana e o modelo de narrativa hollywoodiana inspiraram os cinemas nacionais.⁴¹⁰ Este modelo de narrativa seria a narrativa clássica hollywoodiana, a qual, segundo Ismail Xavier, é definida pela presença de personagens psicológica e ideologicamente definidas; a ação destes girando em torno da resolução de conflitos ou desequilíbrios causados por elementos externos; a utilização da trilha sonora e dos recursos de montagem de forma a privilegiar a continuidade no tempo e no espaço, clareza narrativa e moral, de forma que a mensagem central fique clara e seja compreendida

⁴⁰⁸ OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992, p. 30.

⁴⁰⁹ BRAGANÇA, Maurício de. 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. 174.

⁴¹⁰ ESCOBAR, Juan Pablo Silva. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginário social. **Culturales**, v.VII, n.13, Enero-junio, p. 7-30, 2011.

amplamente, entre outros elementos usados para a transição no tempo e no espaço, apresentação de personagens e locais ainda desconhecidos pelo espectador, a retomada do equilíbrio interno na parte final da narrativa, etc.⁴¹¹

Para Escobar, mais do que a assimilação de convenções tradicionais, o cinema da Era de Ouro se apropriou de um gênero diretamente associado à narrativa clássica hollywoodiana: o melodrama. Este gênero, para o autor, atuou intensamente no imaginário social:

A nosso juízo, o relevante dos filmes da Era de Ouro não é somente que reproduzam uma técnica de montagem ou alguns usos de câmera. O interessante é que se constituem em um espaço discursivo no qual se articulam e aglutinam discursos, práticas e saberes que, graças a um acontecimento discursivo (o cinema melodramático e suas formas), passam a um estado de coerência e unidade, configurando uma cinematografia orgânica que participa ativamente na consolidação da hegemonia.⁴¹²

Percebemos, até o presente momento, que a indústria cinematográfica latino-americana se construiu mediante significativos investimentos financeiros estadunidenses, bem como interesses político-ideológicos do mesmo país, seus padrões industriais e narrativos. A tecnologia também representou um fator essencial nesta equação, pois, para que pudesse dar os primeiros passos em sua industrialização, o México precisava de aparelhos e mão de obra especializada. Segundo Oroz, a tecnologia disponível no México avançou significativamente após a construção dos Estúdios CLASA (Cinematografia Latino-americana S.A.), que também atuavam na produção fílmica e possuíam equipamentos semelhantes a Hollywood: “câmeras *Mitchel*, equipamento de regravação (ou sonorização sincrônica), máquina de revelar baseada na curva ‘gamma’, equipamento de projeção de fundo (*back-projection*) e impressora ótica”.⁴¹³ Ainda segundo Oroz, também a mão de obra especializada foi, em grande parte, formada no exterior, principalmente nos EUA: formavam-se técnicos, fotógrafos, montadores, cenógrafos e profissionais diversos.⁴¹⁴

Percebemos que é complexa a relação entre as indústrias de cinema nacionais e os Estados Unidos. Por um lado, no México, a estabilização do Estado pós-revolucionário e a legitimação do governo estão diretamente associados aos processos de modernização e industrialização do país e à consequente necessidade de legitimação do Estado e construção de

⁴¹¹ 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.

⁴¹² ESCOBAR, Juan Pablo Silva. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginário social. **Culturales**, v. VII, n.13, Enero-junio, 2011, p. 19.

⁴¹³ OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992, p. 115, grifos e aspas da autora.

⁴¹⁴ Ibid.

uma unidade nacional embasada na cultura e identidade. Por outro, a indústria cinematográfica, desnacionalizada por essência, atuou na padronização da nacionalidade em países latino-americanos, “que aclimataram a tecnologia transnacional a suas necessidades de arranjos internos em torno dos sinais de reconhecimento mútuo”.⁴¹⁵

No ano de 1934, foi criada a União dos Trabalhadores dos Estúdios Cinematográficos Mexicanos, bem como o primeiro sindicato cinematográfico no México. O desenvolvimento desta União derivou diretamente dos empreendimentos modernizadores cardenistas, que impulsionaram a industrialização.⁴¹⁶ Com a ampliação da presença do Estado na indústria cinematográfica, o cinema passou a ter maior importância política, econômica e social, além de contar com o financiamento do Banco Nacional Cinematográfico. Por outro lado, foi diretamente afetado pelos projetos políticos e pela necessidade de entrar em compasso com os interesses governamentais.⁴¹⁷

Nesse sentido, os meios de comunicação de massa, bem como as artes, visavam unir temáticas populares, nacionalismo e diversão. Diante das iniciativas de “popularizar e nacionalizar” a cultura mexicana, tanto o povo quanto a própria revolução se transformaram em “estereótipos culturais que surgiam cada vez que os regimes pós-revolucionários tomavam a palavra”.⁴¹⁸

Ainda segundo Pérez Montfort, paralelamente ao nacionalismo cultural, associado aos elementos populares e revolucionários mexicanos, desenvolveu-se uma visão nacionalista mais elitista, voltada para padrões e costumes tradicionais, cristãos e familiares, como símbolos da mexicanidade. Assim, a mexicanidade era associada, além do passado indígena e da mestiçagem, à religião católica e à língua espanhola. As visões distintas do que era ser mexicano foram, pouco a pouco, interagindo e, na década de 1940, fundiram-se. O cinema nacionalista, como podemos perceber, aglutina estas diferentes visões e, por meio de um estilo narrativo melodramático, representa a sociedade mexicana associando-a à bases tradicionais.⁴¹⁹

Nesse sentido, segundo Escobar,

⁴¹⁵ 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, jan./jun. 2009, p. 8.

⁴¹⁶ OROZ, Silvia. Op. cit.

⁴¹⁷ ESCOBAR, Juan Pablo Silva. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginário social. **Culturales**, v. VII, n.13, Enero-junio, p. 7-30, 2011.

⁴¹⁸ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 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, p. 57.

⁴¹⁹ Ibid.

O nacional e o popular estão fixados por um conjunto de signos que têm sua ancoragem em uma série de campos simbólicos: o dos espaços sociais (a *hacienda*, a cantina, a aldeia, a igreja), o das práticas culturais (as corridas de cavalos, as brigas de galo, as serenatas, os matrimônios, etc.), o dos sistemas simbólicos (a arte, a religião, a língua) e o dos personagens (o caporal, o bêbado, o *hacendado*, o charro, a dama de sociedade, o peão, as *soldaderas*, o revolucionário, o sacerdote, etcétera). Cada um destes campos vem a configurar uma visão particular que necessariamente exclui outras práticas culturais e outros espaços sociais.⁴²⁰

Assim como na pintura, o indígena do cinema era muito característico, e tinha formas próprias de se expressar, comportar-se e vestir-se. As temáticas nacionais, além de reafirmar uma identidade, possibilitava ao cinema mexicano diferenciar-se de produções estrangeiras. Pérez Montfort aponta que, até mesmo nomear os estúdios e produtoras consistia em um ato nacionalista: Aztlán Films, Popocatépetl Films e Quetzal Films. Ainda assim, tal qual vimos na pintura e nas políticas indigenistas de forma geral, o indígena contemporâneo constantemente representava personagens marginalizados, relacionados a um passado distante, utilizados como meios para impulsionar campanhas políticas.⁴²¹

Além dos indígenas, diversos estereótipos faziam parte do nacionalismo cultural – o qual, segundo Pérez Montfort e conforme já abordamos anteriormente, estabeleceu categorias rígidas para caracterizar os mexicanos e, repetidamente, as difundiu nos meios de comunicação de massa:

Exemplos claros destes estereótipos nacionais foram as figuras emblemáticas, primeiro do “el chinaco” e depois o “el charro”, a “china poblana”, “el indito”, “el fifi” ou “los rotos”, “el revolucionário”, “la soldadera”, “el peladito”, etc. Embora igualmente “mexicanos”, também se formaram outros estereótipos como “la tehuana” do istmo oaxaquenho, “el jarocho” da costa veracruzana, “el huasteco” da região nordeste do país, “el norteño” correspondente a todo o território entre a fronteira dos Estados Unidos e os limites setentrionais da Mesoamérica ou “el boschito” da península yucateca, cada um representando os “típicos” habitantes daquelas zonas específicas da república que os identificaram como locais ou próprios de tal ou qual região.⁴²²

Nesse sentido, para Albano, o cinema mexicano, produto de consumo interno e exportação, construiu uma imagem de México irreal, imaginado, poético, por meio de uma

⁴²⁰ ESCOBAR, Juan Pablo Silva. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. **Culturales**, v. VII, n.13, Enero-junio, 2011, p. 24.

⁴²¹ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 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.

⁴²² PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Nacionalismo y regionalismo en el cine Mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones. **Revista Chilena de Antropología Visual**, Santiago, n. 25, julio 2015, p. 20, aspas do autor.

retórica aglutinadora e uma roupagem exótica: “[...] a apresentação de um mundo harmônico e almejado pelos liberais que, pouco a pouco, ganhavam influência nas filas do estado mexicano pós-revolucionário”.⁴²³ Ainda segundo este autor, trata-se de um cinema derivado da modernização estatal, política e social; que se legitima e consolida por meio das referenciais, modelos e padrões nacionais do gênero melodramático, estrutura familiar, e simbologia cristã.⁴²⁴

As estreitas relações entre México e Estados Unidos fizeram com que o cinema mexicano adotasse e incorporasse, conforme já pontuamos, modelos e padrões hollywoodianos. Produtos característicos do *American way of life* e palavras em língua inglesa se faziam cada vez mais presentes nos meios de comunicação mexicanos, visuais e impressos. Os EUA, apoiando-se nos discursos de segurança continental, visava intensificar a aproximação política, econômica e cultural com países-chave da América Latina:

As abordagens que aqui se desenvolvem partem da base de que o colonialismo territorial e nacionalista da modernidade deu início a um neocolonialismo pós-moderno e desterritorializado. É possível sustentar que os sistemas simbólicos (arte, religião, língua) se convertem em um meio eficaz para conseguir amassar um sistema de dominação que se cristaliza na produção simbólica. Assim se produz (conscientemente ou às cegas) um sistema de dominação que vai mais além e é tão mais efetivo que os tanques, os mísseis e os soldados, posto que as palavras e as imagens atuam sobre a imaginação dos dominadores e os dominados. Como resultado, gera-se uma visão consolidada que afirma não somente o direito de uns sobre outros a dominar, mas também sua obrigação de fazê-lo.⁴²⁵

Segundo Valdellós e Muñoz, essa aproximação econômica, política e de estrutura narrativa, além da colaboração técnica, artística e da co-produção internacional, compõe o conceito de cinema transnacional: “A idéia ajuda a interpretar a relação entre o global e o local, o nacional e o inter e transnacional das conexões culturais em relação ao cinema”.⁴²⁶ Conforme já apontamos acima, todas essas aproximações e colaborações, citadas por Valdellós e Muñoz, compõem as relações entre Estados Unidos e México durante o desenvolvimento e consolidação da indústria cinematográfica neste país.

⁴²³ 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, jan./jun. 2009, p. 10.

⁴²⁴ Ibid.

⁴²⁵ ESCOBAR, Juan Pablo Silva. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginário social. **Culturales**, v.VII, n.13, Enero-junio, 2011, p. 11.

⁴²⁶ 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. 4.

Pérez Melgosa utiliza o conceito “zona de contato”, desenvolvido por Mary Louise Pratt, para refletir sobre o diálogo cinematográfico entre os Estados Unidos e América Latina. Nestes “[...] espaços onde as culturas se encontram, chocam e se aglomeram, muitas vezes em contextos de relações de poder altamente assimétricas”⁴²⁷, há um fluxo constante de talentos, gêneros, técnicas, filmes, modelos culturais e tecnologias – fluxo este que se mostra assimétrico, devido à posição ocupada mundialmente pela indústria cinematográfica hollywoodiana. “Essas trocas constantes transformaram o cinema em um real espaço de zona de contato, choque e troca [...]”⁴²⁸, além de influenciarem nas representações de um país por outro que, muitas vezes, promovem uma homogeneização dos espaços nacionais e a diferenciação dos espaços internacionais, levando a um “complexo jogo de presença e apagamento”.⁴²⁹

Para Arroyo, Ramey e Schuessler, o nacionalismo cultural, a valorização de um estilo narrativo melodramático em diálogo com o nacionalismo, compõe uma “conveniente ilusão”.⁴³⁰ Isso, pois, enquanto o cinema nacional/nacionalista possibilita aos poderes hegemônicos “instituir como politicamente dominante um aspecto particular de uma formação cultural pluralista, e estandarizá-la ou naturalizá-la”⁴³¹, permite tanto a ampliação de uma relação colaborativa com os EUA, quanto encobrir a dependência internacional que marca o México deste período. A estrutura transnacional do cinema mexicano se evidencia na medida em que, por meio do discurso nacional/nacionalista, ficavam encobertos, camuflados, os processos de internacionalização das relações políticas e econômicas mexicanas.⁴³²

Diante das discussões acima, é possível concluir que faz parte do complexo processo de industrialização e da formação do cinema mexicano a presença do elemento estrangeiro, não apenas por meio de modelos, padrões e investimentos, mas, também, na construção e circulação de imagens nacionais – imagens que, mesmo realizadas por artistas estrangeiros, atuaram na formação e promoção de uma iconografia nacional. As imagens produzidas por estrangeiros podem ser “estranhamente patrióticas”⁴³³, e como exemplo deste paradoxo podemos citar as

⁴²⁷ PRATT, Mary Louise. Apud PÉREZ MELGOSA, Adrián. **Cinema and Inter-American Relations: Tracking Transnational Affect**. New York: Routledge, 2012, p. 9.

⁴²⁸ PÉREZ MELGOSA, Adrián. **Cinema and Inter-American Relations: Tracking Transnational Affect**. New York: Routledge, 2012, p. 9.

⁴²⁹ Ibid., p. 9.

⁴³⁰ 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. 5.

⁴³¹ Ibid., p. 5.

⁴³² Ibid.

⁴³³ 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, jan./jun. 2009, p. 8.

representações do México e do mexicano construídas por Eisenstein – as quais fizeram com que o diretor fosse considerado pioneiro na construção do México no cinema ou, pelo menos, responsável por tornar internacional esta imagem.⁴³⁴

Percebemos, por meio das discussões acima, que a passagem de Eisenstein pelo México possibilitou a elaboração de um filme que, mesmo incompleto, levantou intensos debates sobre o mexicano, o típico e o nacional. Ainda, percebemos a força e a influência estadunidense na indústria cinematográfica mexicana e sua consolidação durante toda a Era de Ouro. Esta ampla interação nos possibilita entender este cinema não como simplesmente nacionalista, produtor de estereótipos duvidosos e simplistas – mas, sim, como um cinema permeado de complexidade, no qual interagem aspectos econômicos, políticos, sociais, culturais, por meio de pontes construídas entre artistas que perpassam as fronteiras nacionais.

Se, no cinema mexicano, o discurso nacionalista encobre sua estrutura transnacional – conforme afirmaram acima Arroyo, Ramey e Schuessler –, este discurso fica explícito também por meio do estilo de narrativa. Assim, além do arquivo visual sobre o qual tratamos por toda a pesquisa; dos referenciais históricos e símbolos pátrios; dos discursos e diálogos, também a narrativa clássica hollywoodiana contribui para que sejam identificadas facilmente as “luzes” e as “trevas”.

Em obras fílmicas que seguem essa narrativa clássica, conforme exposto acima, as personagens são definidas psicológica e ideologicamente; as ações giram em torno da resolução de conflitos; a montagem constrói uma narrativa linear no tempo e no espaço, deixando claros os princípios morais e a mensagem que o enredo transmite, além da recuperação do equilíbrio interno ao final da narrativa. Estas características do estilo clássico, apontadas por Ismail Xavier⁴³⁵, estão claramente presentes em *Rio Escondido*.

Há um maniqueísmo explícito: as “forças do bem”, representadas pelo Estado Nacional centralizado, pelo discurso de modernização e progresso e personificadas por Rosaura. E as “forças do mal”, por sua vez, representadas pelo caciquismo, pelo obscurantismo e personificadas em Don Regino. O grande embate da narrativa é protagonizado por estas forças, as quais utilizam a população de Rio Escondido para que possam ser consolidadas e perpetuadas. Assim, Don Regino é a força antagônica a Rosaura, que mobiliza personagens

⁴³⁴ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. 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.

⁴³⁵ XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

menores – os seus capangas – para colocar em prática seu poder. A professora, por sua vez, mobiliza outras personagens, como o médico e o padre, para fazer valer o poder do Estado centralizado.

A narrativa também é claramente linear, e o sentido de cada uma das ações é explicado previamente ou logo em seguida ao seu acontecimento. As ações de Rosaura sempre vão ao encontro dos princípios morais que defende: não desiste, mesmo que tudo conspire contra sua presença no povoado; não desanima, independente das dificuldades e até de sua saúde; além de manter-se íntegra, moral e fisicamente. As ações de Don Regino vão ao encontro dos princípios que defende, totalmente opostos: manipulador e violento, o cacique agride, mata e manda matar sem nenhum pesar.

Por toda a narrativa, buscou-se a resolução do desequilíbrio causado pela ação das forças “obscuras” e, ao final da narrativa, o fim dessas forças é representado pela morte de Don Regino e de seus capangas. Conforme prometido pelo Presidente Miguel Alemán, na carta escrita a Rosaura, serão tomadas, com urgência, providências para recuperar Rio Escondido.

Por meio da construção da narrativa, bem como os recursos de montagem, a mensagem central do filme fica clara ao espectador, que pode, facilmente, associar a abnegação, bondade e resistência de Rosaura ao Estado Nacional. Tal associação pode contribuir para a construção da imagem de governo moralmente rígido; incansável no combate ao caciquismo; interessado, apenas, no bem estar da população e em garantir os direitos básicos para quem ainda não os possui. Nesse sentido, a participação de Alemán, e a produção do filme logo no início de seu governo – assim como todos os demais elementos presentes em Rio Escondido –, certamente não são obras do acaso.

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.