



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências Humanas – Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História

**MEMÓRIAS DE OUTRA REVOLUÇÃO MEXICANA: *EL
COMPADRE MENDOZA (1933) E ¡VÁMONOS CON PANCHO
VILLA! (1935)***

ROBSON NUNES DA SILVA

**Brasília – DF
2012**

ROBSON NUNES DA SILVA

**MEMÓRIAS DE OUTRA REVOLUÇÃO MEXICANA: *EL COMPADRE MENDOZA*
(1933) E *¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!* (1935)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – área de concentração: História Cultural. Linha de pesquisa: Identidades, tradições, processos – do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: **Prof. Dr. José Walter Nunes**

**Brasília – DF
2012**

**MEMÓRIAS DE OUTRA REVOLUÇÃO MEXICANA: *EL
COMPADRE MENDOZA (1933) E ¡VÁMONOS CON PANCHO
VILLA! (1935)***

ROBSON NUNES DA SILVA

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Walter Nunes
(Presidente)

Prof^a. Dr^a. Nancy Alessio Magalhães
(Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Dácia Ibiapina da Silva
(Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Cléria Botelho da Costa
(Suplente)

*À minha majestosa mãe, Solange Maria da Silva,
pelo constante incentivo e apoio.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente ao Prof. Dr. José Walter Nunes, que durante os dois anos de trabalho de orientação não mediu esforços para enriquecer meu trabalho e meu crescimento com rigor acadêmico, com sua contribuição brilhante de profissional, intelectual e amigo que é.

Agradecimentos faço também aos professores que - de variadas formas - contatei durante meu percurso acadêmico e que compõem um conjunto de especialistas empenhados na produção do saber histórico. Todos contribuíram para esta pesquisa. Em especial as Profas. Dras. Nancy Alessio Magalhães, Cléria Botelho da Costa e Dácia Ibiapina da Silva.

Minha sincera gratidão ao companheiro André Luis, pela amizade, pelos inúmeros diálogos entre uma história e outros temas, que abrilhantaram nossas reflexões, e que sem nenhuma dúvida, contribuíram com grande valor para minha formação acadêmica.

Agradeço aos colegas de UnB, Clerismar e Salatiel que, direta ou indiretamente, colaboraram desde o primeiro momento que entrei nessa jornada acadêmica.

Agradeço o apoio de meus familiares, pessoas mais próximas da minha vida, pelas quais tenho grande carinho e amor: Solange, minha querida mãe; Sandro e Sandra, meus irmãos; Raquel e Elvis, meus cunhados; Iago, meu sobrinho. E à minha noiva Sara que, incansavelmente, estimulou-me a seguir lutando para a realização deste trabalho.

Por fim, agradeço à CAPES pela bolsa de estudos, que permitiu a realização desta trabalho.

RESUMO

O estudo que ora se apresenta nesta dissertação coloca-se num campo da pesquisa historiográfica que propõe um diálogo na relação entre o cinema e a história. Influenciado e iluminado por alguns aspectos da filosofia da história de Walter Benjamin, procuro esquadrihar, nos filmes *El compadre Mendoza* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), dirigidos pelo cineasta mexicano Fernando de Fuentes, a rememoração da experiência histórica revolucionária dos grupos camponeses zapatistas e villistas. Tomo esses filmes como objeto de análise para neles perscrutar a representação da ideia de revolução mexicana presente nestes grupos, a partir da maneira como o cineasta se apropria, encena e interpreta a rememoração da luta armada e seus desdobramentos.

Palavras-chave: cinema; história; revolução; memória; redenção.

ABSTRACT

The study here presented is placed in a field of historical research that proposes a dialogue on the relationship between cinema and history. Influenced and illuminated by some aspects of Walter Benjamin's philosophy of history, the idea is to scan the recollection of the historical experience of revolutionary zapatistas and villistas peasant groups in the films *El compadre Mendoza* (1933) and *¡Vamonos con Pancho Villa!* (1935), both directed by Mexican filmmaker Fernando de Fuentes. I take these films as an object of analysis to scrutinize within them the representation of this idea of the Mexican revolution in these groups, from the way the filmmaker appropriates, performs and interprets the recollection of the armed struggle and its aftermath.

Keywords: cinema, history, revolution, memory, redemption.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Juan Canals, Miguel Ángel Ferriz, Enrique Cantalaúba, Francisco Pesado, Carlos E. González, Ángel Esquivel, Manuel de los Ríos, Valentín Asperó. <i>Still</i> de <i>El automóvil gris</i> (Enrique Rosas, 1919) Coleção: Filмотeca da UNAM	43
Imagem 2	Cena do filme <i>Flor Silvestre</i> , com a personagem Esperanza e seu filho, que representa o novo Estado mexicano	58
Imagens 3, 4, 5 e 6	Cenas do filme <i>Enamorada</i>	59
Imagens 7 e 8	Cenas do filme <i>El Compadre Mendoza</i> , de Fernando de Fuentes	67
Imagem 9	Cena do filme <i>El Compadre Mendoza</i>	70
Imagem 10	Cena de <i>El Compadre Mendoza</i>	71
Imagens 11, 12, 13 e 14	Cenas da festa de casamento de Mendoza e Dolores, no filme <i>El Compadre Mendoza</i>	73
Imagens 15 e 16	Cena de <i>El Compadre Mendoza</i>	75
Imagem 17	Cena do filme <i>El Compadre Mendoza</i> , quando o personagem Felipe Nieto compartilha sua crença na vitória zapatista na Revolução.	79
Imagens 18, 19, 20 e 21	Cenas do filme <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> , quando Pancho Villa distribui milho à população carente	87
Imagens 22, 23, 24 e 25	Cenas de <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i>	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - A REVOLUÇÃO MEXICANA	16
1.1. OS ANTECEDENTES DO MOVIMENTO ARMADO	16
1.2. A INSURREIÇÃO	21
1.3. A CONSOLIDAÇÃO DA REVOLUÇÃO E A RECONSTRUÇÃO NOS ANOS 1920 E 1930	34
CAPÍTULO II - O CINEMA E A REVOLUÇÃO MEXICANA	37
2.1. A REVOLUÇÃO FILMADA	37
2.2. A REPRESENTAÇÃO DA GUERRA NOS ANOS DE 1920	43
2.3. A REPRESENTAÇÃO REVOLUCIONÁRIA NOS ANOS DE 1930	48
CAPÍTULO III – MEMÓRIAS DE OUTRA REVOLUÇÃO MEXICANA	61
3.1. <i>EL COMPADRE MENDOZA</i> E A REVOLUÇÃO MEXICANA	65
3.2. <i>¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!</i> E A REVOLUÇÃO MEXICANA	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
FONTES DOCUMENTAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
ANEXO	102
- SINOPSE DE <i>EL COMPADRE MENDOZA</i>	103
- SINOPSE DE <i>¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!</i>	104

INTRODUÇÃO

A aproximação e apreciação que tenho com e pelo cinema mexicano é resultado da minha experiência familiar e acadêmica, adquirida e construída ao longo de toda a minha vida. Com minha mãe aprendi a ouvir, compreender e gostar de canções mexicanas¹, executadas nas emissoras de rádios no meu tempo de criança. Por essas canções – que hoje conheço por *corridos populares de la revolución*² – tomava conhecimento da experiência revolucionária dos homens e das mulheres do campo e da cidade no México insurgente e no pós-revolução. Por essas músicas ouvia e aprendia sobre histórias, memórias e mitos de homens e mulheres, sobretudo de pessoas comuns³, que participaram diretamente ou indiretamente da Revolução Mexicana (1910-1920). A partir deste contato, comecei a ampliar meu horizonte de observação, em busca de quais vivências alimentaram as experiências daqueles homens e mulheres. E foi no cinema, a mim apresentado no curso de graduação em história como objeto de estudo, que encontrei uma luz a mais para clarear minha visão do passado.

A apreensão de conhecimentos oriundos da área da chamada história cultural, com seus pressupostos teóricos e metodológicos, aproximou-me – ainda na graduação – dos estudos sobre as relações entre cinema e história, levando-me a reflexões a partir do filme *El Compadre Mendoza*⁴, que resultou na defesa da monografia *El Compadre Mendoza: Um olhar na Revolução Mexicana através do discurso cinematográfico (1933)*, na qual busquei investigar as representações do teatro da guerra, os seus protagonistas, as questões que teriam motivado o conflito e o espaço, materializados no discurso fílmico de Fernando de Fuentes. Essa

¹ “Música típica popular, de caráter buliçoso e alegre, originário e próprio de uma região do Estado de Jalisco (México), mas que se espalhou por todo o país. É geralmente acompanhada por dois violinos, harpa, guitarras e guitarrões. Alguns conjuntos modernos suprimem a harpa e acrescentam um clarinete e um trompete”. In: **Grande Enciclopédia Delta Larousse**. Delta, Rio de Janeiro, 1973, p. 4291.

² Sobre a Revolução Mexicana e as canções populares, ver: CAMPOS, Armando de Maria y. **La Revolución Mexicana a traves de los corridos populares**. Tomo I e II. Mexico, 1962.

³ A expressão *pessoas comuns* será sempre utilizada, neste trabalho, para indicar as experiências de homens e mulheres não pertencentes aos grupos que conformam as elites políticas, econômicas e culturais da sociedade mexicana.

⁴ **El Compadre Mendoza**. Produção 1933. Direção: Fernando de Fuentes. Fotografia: Alex Phillips. Edição: Aniceto Ortega. Artistas: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto, Luis G. Barriero, Emma Roldán. Duração: 85 min.

experiência, embora eu ainda não houvesse encontrado os procedimentos teórico-metodológicos adequados, foi determinante para a minha aproximação com a experiência revolucionária zapatista⁵ do passado e do presente, abrindo-me perspectivas acadêmicas.

Após a conclusão do curso de graduação em história, na Pontifícia Universidade Católica de Goiás - UCG/PUC-GO, e antes do ingresso no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília - UnB (PPGHIS/UnB), procurei alargar minha visão no campo teórico e metodológico da história, buscando contato com a perspectiva de história de Walter Benjamin⁶, as noções de memória de Michael Pollak⁷, a contribuição metodológica historiográfica de Carlo Ginzburg⁸, assim como com as reflexões sobre análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété⁹. Com este suporte, as perguntas e questões começaram a surgir, proporcionando uma reflexão palpável sobre a história revolucionária mexicana.

Inicialmente apresentei como pré-projeto para ingresso no PPGHIS, em nível de mestrado, a *Trilogia de la Revolución* de Fernando de Fuentes¹⁰ como objeto de estudo. Neste, propus investigar a representação - ou as representações - do movimento armado mexicano de 1910 à luz do discurso imagético produzido por Fuentes, uma vez que este cineasta lançou, a partir dos anos de 1930, um olhar crítico sobre a Revolução e seus efeitos. A respeito da *Trilogia*, escreveu Miguel Ángel: “En sus três cintas De Fuentes fue, de hecho, el cineasta de esta década que exploró con mayor rigor algunas zonas de la revolución”¹¹. Na mesma linha de

⁵ Levante revolucionário liderado por Emiliano Zapata Salazar (1879 – 1919) contra o regime ditatorial do General Porfírio Díaz e Victoriano Huerta.

⁶ BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**: obras escolhidas Volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

⁷ POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Disponível em http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf, acesso em 10 de maio de 2012.

⁸ GUINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e História. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁹ VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 2008.

¹⁰ Compreende-se por *Trilogia de la Revoución* os filmes do cineasta Fernando de Fuentes sobre a Revolução Mexicana, produzidos e filmados entre 1933 e 1935. São eles: *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) e *Vámonos con Pancho Villa* (1935).

¹¹ Miguel, Ángel. El primer cine mexicano de argumento sobre la revolución, In: Congreso Internacional “Dos siglos de revoluciones en México”. Universidad Nacional Autónoma de México. p. 14. Disponível em:

raciocínio, Jorge Ayala Blanco, nos anos de 1960, já havia observado que o período pré-industrial do cinema mexicano, nos anos de 1930, foi dominado pela obra de F. de Fuentes¹².

Já como aluno do programa, a partir de conversas com meu orientador e sob o impacto de novas leituras, assim como da minha participação e apresentação das ideias do projeto no *V Simpósio Nacional de História Cultural* - realizado na Universidade de Brasília, em novembro de 2010 -, comecei a repensar o projeto. De fato, neste simpósio acolhi algumas sugestões, principalmente da Profa. Dra. Nancy Alessio Magalhães, uma das coordenadoras do grupo de trabalho, o que me levou a delimitar o objeto de estudo em apenas dois filmes, passando a me concentrar exclusivamente na representação da Revolução Mexicana em *El Compadre Mendoza* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935)¹³.

Outra etapa muito relevante para minha formação acadêmica foi cursar a disciplina *História, Memória e Imagens Fílmicas*, ministrada pelos professores Dr. José Walter Nunes e Dra. Nancy Alessio Magalhães¹⁴, o que contribuiu para que minhas reflexões amadurecessem, sobretudo do ponto de vista teórico-metodológico. Apreendi alguns fios teóricos do pensamento de Walter Benjamin, no qual este autor funda outro conceito de história, em que articular historicamente o passado é lançar mão de uma reminiscência quando de sua aparição lampejante no presente, ou seja, o passado reaparece enquanto uma faísca que deve ser percebida pelo historiador. Não é, assim, algo congelado - passado morto -, mas algo que tem o que dizer ao presente, que se articula com o momento vivido por uma sociedade¹⁵. No centro da sua reflexão teórica está a noção de experiência das pessoas e grupos que buscam se apropriar dos fragmentos do passado nas suas lutas no presente. Que buscam a reparação ou a redenção de aspectos desse passado que pareciam perdidos, mas que ressurgem relampejantes no agora.

http://www.michoacan.gob.mx/secult/primerallamada/Marquesina/imagenes/marquesina_080908_D_TemasMesasCongresolDSRMexico.pdf, acesso em 5 de abril de 2012.

¹² BLANCO, Jorge Ayala. **La aventura del cine mexicano**. México. Era, S. A. 1968, p. 16.

¹³ **¡Vámonos con Pancho Villa!** Produção 1935. Direção: Fernando de Fuentes. Fotografia: Jack Draper. Música: Silvestre Revueltas. Edição: José Noriega. Artistas: Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Miguel Tamés, Ramón Vallarino, Raúl de Anda. Duração: 92 min.

¹⁴ O curso foi oferecido no primeiro semestre de 2011, no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS/UnB).

¹⁵ BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política: Obras escolhidas**. Volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 224.

Benjamin se utiliza da alegoria para construir seus conceitos, pois para ele o passado só retorna enquanto imagens, por ser impossível reconstruí-lo tal como existiu. São imagens do passado que se encontram com as do presente, formando um agora.

Diante do impacto da concepção de história benjaminiana, passei a rever os filmes e as representações de passado e presente ali contidas, buscando os possíveis diálogos entre esses tempos. O cineasta Fernando de Fuentes, seguramente, afasta-se da história oficial sobre a Revolução, busca e encena outra, na qual, pelos questionamentos que faz na sua narrativa sobre o passado, coloca a necessidade de redenção de homens e mulheres, ainda sem lugar na história da Revolução de seu país.

Portanto, a escolha das narrativas fílmicas do cineasta mexicano Fernando de Fuentes como objeto deste estudo decorre de sua contribuição crítica para a compreensão da Revolução Mexicana, manifesta em *El Compadre Mendoza* e *¡Vámonos con Pancho Villa!*. Com efeito, este cineasta identifica nos levantes armados zapatista e villista um passado comum, povoado por imenso contingente de pessoas comuns que empunharam armas para romper com relações econômicas, sociais e culturais que lhes oprimiam. Em outras palavras, De Fuentes coloca na tela as experiências revolucionárias dos camponeses e peões do norte e do centro-sul mexicano, experiências de *los de abajo*¹⁶. Ou seja, dos perdedores daquele momento político.

Desse modo, este estudo tem como foco o papel político-social atribuído às pessoas comuns nas narrativas cinematográficas de Fernando de Fuentes sobre o processo revolucionário mexicano (1910-1920). Nessa direção, cabem aqui algumas indagações: como os dois filmes representam, na década de 1930, esse levante armado no México, seus protagonistas, suas relações e os desdobramentos sociais, econômicos e políticos suscitados? Como *El Compadre Mendoza* e *¡Vámonos con Pancho Villa!* representam o passado revolucionário do ponto de vista dos camponeses? E ainda, como o discurso imagético produzido por Fuentes representa a Revolução na memória mexicana da década de 1930?

¹⁶ A expressão *los de abajo*, aqui empregada, representa os camponeses pobres, explorados por grandes fazendeiros e pelo governo. Essa expressão foi utilizada por Mariano Azuela como título para sua obra literária **Los de abajo**. Madrid: ALLCA XX, 1997.

Para tentar responder a essas questões – analisadas em diálogo com autores de diferentes campos do conhecimento como história, comunicação, literatura, entre outros - o presente trabalho está dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo, procuro dar uma descrição breve da história política da Revolução Mexicana, destacando o espaço, os personagens e a contenda. Nessa oportunidade da pesquisa, exponho as causas pelas quais os camponeses mexicanos oprimidos pela política de progresso do governo do ditador Porfírio Díaz empunharam armas e buscaram romper com a exploração desmedida estabelecida pelo capitalismo no campo nos anos que antecederam a guerra. Expresso, ainda, os ideais que cada grupo revolucionário carregava como bandeira política durante os dez anos de insurgência. Também tento mostrar como, a partir da historiografia sobre o tema, a luta de classes foi conduzida pelas sucessivas traições.

Adiante, no segundo capítulo, a partir das artes plásticas, da literatura e, sobretudo, do cinema nos anos de reconstrução nacional, cuido da representação revolucionária, rememorada e exibida pelos artistas nos anos de pós-guerra. Busco evidenciar o discurso fílmico, tecendo uma breve história do cinema mexicano e a Revolução, acentuando o cinema de propaganda ou jornalístico durante os anos de guerra; o cinema documental de compilação histórica nas décadas de 1910 e 1920; e o cinema de ficção entre os anos de 1930 a 1940, que usou a guerra como cenário histórico para narrar façanhas dos heróis nacionais; lançar um olhar crítico sobre o passado recente ou até mesmo narrar os fatos. Além do cinema, procuro mostrar como a Revolução foi o tema mais trabalhado no muralismo mexicano, no período áureo dos anos de 1920 e na literatura nas décadas de 1920 e 1930.

No terceiro e último capítulo analiso, a partir dos filmes do cineasta Fernando de Fuentes, produzidos entre os anos de 1933 e 1935, a maneira como é rememorada, nessa época, a Revolução Mexicana, sobretudo do ponto de vista das pessoas comuns. A pergunta que faço é como foi a Revolução para estes? Fuentes, embora não estivesse preocupado em narrar os fatos, descreve, de modo sensível, através da linguagem fílmica, as relações sociais e os desdobramentos da guerra. Neste último capítulo, examino ainda a crítica feita pelo cineasta sobre o passado recente do México e vejo que seus filmes trazem uma visão desencantada dos fatos e, ao mesmo tempo, propõem uma redenção para as vítimas da guerra. Com isso,

faço uma ponte entre os filmes do cineasta e a filosofia da história de Walter Benjamin, com ênfase na ideia de redenção e reparação.

CAPÍTULO I - A REVOLUÇÃO MEXICANA

*Es el comienzo de una gran historia.
Prometo contárselas.
Regístrenla, todos ustedes,
y consérvenla en la memoria.
Nunca permitan que sea olvidada.*

Corrido de la Revolución

1.1. OS ANTECEDENTES DO MOVIMENTO ARMADO

A história contada nas páginas seguintes é a história de uma experiência traumática manchada de sangue, dor e morte, mas também, por outro lado, marcada por mudanças e conquistas. Refiro-me à primeira Revolução da América Latina no século XX. Mas antes de narrar a história da Revolução Mexicana, é necessário definir o conceito de Revolução aqui utilizado. Segundo o dicionário de política, uma Revolução “é a tentativa, acompanhada do uso da violência, de derrubar as autoridades políticas existentes e de as substituir, a fim de efetuar profundas mudanças nas relações políticas, no ordenamento jurídico e na esfera socioeconômica”¹⁷. Assim, a Revolução aqui é entendida como investidas revolucionárias que visam a substituição das classes que detém o poder político e econômico, e as substitui por governos revolucionários. Com isso, toda Revolução é a divisão da sociedade em dois grupos antagônicos, que lutam para manter ou conquistar o poder. Karl Marx nos fornece uma forma mais completa à definição de Revolução:

Ela surgirá não só como instrumento essencial para a conquista da liberdade, identificada com o fim da exploração do homem pelo homem e, por consequência, com a possibilidade de vencer a pobreza, mas também como meio de conseguir a igualdade, posta na justiça social, e de o homem desenvolver plenamente todas as suas qualidades.¹⁸

¹⁷ PASQUINO, Gianfranco. Revolução. In: BOBBIO, Noberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Tradução: Carmen C. Varriale. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000, p. 1121.

¹⁸ *Ibidem*, p. 1123.

A desigualdade e a injustiça social são, por sua vez, alguns dos fatores que ocasionaram a Revolução no México. Para as classes médias, a Revolução acarretaria mudanças políticas. Já para as classes camponesas, eu diria que além da questão da terra como problema central da luta no campo, também se agregam o descontentamento diante da ausência de liberdade e a exploração desmedida do homem pelo homem¹⁹.

Para o desenvolvimento deste trabalho faço a distinção entre a Revolução Mexicana – grafada com letra maiúscula, essencialmente oficial -, e a revolução mexicana, sem destaque, que, no caso deste trabalho, será entendida pela reação armada dos grupos camponeses zapatistas e villistas. A consequência disto é que, durante os anos de 1920, ou seja, logo em seguida aos dez anos de conflito armado, a guerra que acabara de terminar era entendida como a luta de forças revolucionárias que lutaram por suas distintas reivindicações. Já durante as décadas de 1930 e 1940, o governo mexicano passou a representar e difundir a Revolução com grafia oficial, em festivais, monumentos e na história legitimada, para ‘educar’ e ‘inspirar’ os cidadãos mexicanos. A Revolução, grafada dessa forma, corresponde à versão de memória e história oficiais, que reuniu os revolucionários em um só grupo, formando o que o governo chamou de uma ‘família revolucionária’. Desta maneira, despreza as diferenças existentes entre os grupos revolucionários envolvidos na guerra.

O ano era 1910, e as décadas que o antecederam foram marcadas por profundas rupturas que causaram problemas econômicos, políticos e sociais. De um lado, uma elite agrária favorecida pela política de progresso positivista²⁰ do governo de Porfírio Díaz. Do outro, um número cada vez maior de camponeses e indígenas expropriados de suas terras por grandes fazendeiros. Nos últimos anos do século

¹⁹ Discuto, no capítulo II, a representação da exploração dos camponeses por grandes proprietários de terras, no filme do cineasta soviético Sergei Eisenstein.

²⁰ “As ideias positivistas já presentes em Sant-Simon (1760-1825) foram sistematizadas por Augusto Comte (1798-1857). Comte foi o primeiro a usar o termo ‘positivismo’ para designar o ‘método exato das ciências e, consequentemente, para a filosofia’. A partir da continuação e sistematização do pensamento de Sant-Simon, Comte escreveu seu *Curso de Filosofia Positiva, o Discurso sobre o espírito positivo, o Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo* e o *Catecismo positivista*. Nessas obras, Comte sintetiza o que entendia ser a ciência positiva, procurando descobrir as leis que, segundo ele, governavam a evolução natural da mente humana”. In: BARBOSA, Sebastião C. Estado e poder político em Augusto Comte: positivismo – a ordem por base e o progresso por fim. In: BARBOSA, Walmir (Org.) **Estado e poder político: da afirmação da hegemonia burguesa à defesa da revolução social**, Goiânia, UCG, 2004, p. 97.

XIX e início do século XX, o México era oligárquico, autoritária e filho disforme do projeto liberal. A expansão provocada pelos investimentos estrangeiros gerou desigualdade social, inflação e afetou as comunidades camponesas, desencadeando os movimentos revolucionários de Francisco Idalecio Madero, Emiliano Zapata e Pancho Villa.

É de comum acordo entre os historiadores que durante o governo do ditador Porfírio Díaz – um militar que havia subido ao poder após um golpe de Estado em janeiro de 1876 – o México passou por um grande processo de desenvolvimento econômico e de modernização, conduzidos pela bandeira da ordem e do progresso. Por mais de 30 anos no governo, e com o poder político concentrado em sua figura e nas mãos de um estrito número de pessoas, o *porfiriato*²¹ foi responsável, entre o fim do século XIX e o início do seguinte, pela integração do México ao comércio mundial. O que conseguiu através da rede de estradas de ferro que se estendia até os Estados Unidos, pela ampliação e concentração de propriedades e riquezas em torno da elite nacional, e de investidores estrangeiros.

Por outro lado, as transformações no campo foram acentuadas, tendo em vista que o México daquele período era essencialmente agrário. E, conseqüentemente, as camadas populares, ligadas ao campo ou não, sofreram diretamente com tais intervenções políticas e econômicas, e os pequenos proprietários de terras, assim como as comunidades indígenas, assistiram à expropriação de suas terras pelo avanço do capitalismo no campo. Eram o progresso e a modernidade. Nas décadas precedentes ao golpe de Porfírio Díaz, o povo mexicano havia sonhado com um México republicano, democrático e igualitário. Cinquenta anos depois, como escreveram Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer, o México era oligárquico, dominado por *caciques* e cada vez mais desconjuntado²². Foi nesse contexto que eclodiu a Revolução Mexicana.

²¹ “*Porfiriato*: período de governo de Porfírio Díaz, entre 1876-1911, caracterizado pela centralização política, desenvolvimento econômico com o incremento dos investimentos norte americanos e expansão das grandes propriedades”. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910: a Revolução Mexicana**. São Paulo: Lazuli, 2008, p.88.

²² CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À Sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 14.

Walter Benjamin, na Tese IX em ‘Sobre o conceito de história’²³, descreve a sua ideia de progresso. A partir de um quadro de Paul Klee - *Angelus Novus*, de 1920 -, Benjamin, em um texto alegórico, compara o anjo da história com o anjo da obra do artista. O anjo parece afastar-se de algo onde seu olhar arregalado está cravado, com a boca aberta e as asas estiradas. Assim está o anjo da história, com seu rosto voltado para o passado. E o que ele vê é um amontoado de escombros e uma só catástrofe. O anjo da história bem que gostaria de juntar os destroços, mas é impedido por uma tempestade e, empurrado pelo vento, vai em direção ao futuro.

Benjamin identifica nesse tipo de progresso a causa para as catástrofes da humanidade. Segundo ele, a sociedade está condenada à eterna repetição do mesmo: “Toda a sociedade moderna, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição, ao ‘sempre igual’ disfarçado em novidade e moda”²⁴. O progresso, que Benjamin chama de tempestade, “leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras”²⁵. Para romper com esse progresso e impedir novas catástrofes, Benjamin, responde: em duas esferas, uma sagrada e a outra profana. Na esfera do sagrado, trata-se de uma tarefa do Messias, que para Benjamin é a própria classe oprimida; o que corresponderia ao profano é a Revolução, que interrompe o curso da história e impede a eterna repetição do passado. Como nos traz Löwy, “a interrupção messiânico-revolucionária do Progresso é, portanto, a resposta de Benjamin às ameaças que fazem pesar sobre a espécie humana a continuação da tempestade maléfica, a iminência de catástrofes novas”²⁶. Assim, o Messias, em termos profanos, pode ser associado à classe oprimida, que luta contra a sua opressão.

Um exemplo da desapropriação de terras por parte do progresso *porfiriano* em parceria com os fazendeiros e investidores estrangeiros em solo mexicano, em busca da modernização agrícola e da exploração de petróleo e de minérios, aconteceu nas aldeias camponesas do Centro-Sul da República, entre o fim do século XIX e o início do século XX, para o cultivo da cana de açúcar, em especial no Estado de Morelos. Ao Norte, as companhias mineiras avançaram sobre o território

²³ BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política...***op. cit.* p. 226.

²⁴ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio...***op. cit.* p. 90.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem*, p. 93.

de vaqueiros, os pequenos agricultores, gente de cavalo e rifle. O *boom* capitalista vindo do Norte favoreceu a exploração do petróleo no Golfo, da mineração em Sonora, Chihuahua e Nuevo León. Assim, nos 30 anos de *porfiriato*, o Norte sofreu transformações mais duradouras que em toda a sua história anterior. A consequência desse avanço do progresso capitalista foi a ruptura, no Norte e no Sul, das relações agrárias tradicionais que, por muito tempo, dominaram a vida no campo mexicano. Como o progresso advindo desse processo não alcançou todas as camadas – principalmente as populares -, o colapso estava anunciado.

Todas as investidas do governo de Díaz foram, ideologicamente, influenciadas por ideias difundidas na Europa naquele momento, e apropriadas pelos políticos mexicanos. No campo intelectual, no final do século XIX, um grupo com tendências positivistas - os *científicos*²⁷ -, formado por homens de negócios e pelos mais brilhantes intelectuais da época, controlava todo o aparato burocrático, a economia, as finanças e o ensino. Segundo Américo Nunes, “os *científicos* adotaram a filosofia positivista, não sob a forma sociológica de Augusto Comte, mas sob o organicismo e o evolucionismo de Herbert Spencer”²⁸. Friedrich Katz, reportando-se à ideologia dominante durante o *porfiriato*, escreveu:

O positivismo de Augusto Comte influenciou fortemente a ideologia do regime, embora em uma combinação como o darwinismo social de Herbert Spencer, que logo o eclipsou. Senhores de terra [...] passaram parte de seu tempo em Paris e os membros da elite mandavam seus filhos estudar na França.²⁹

Na questão da terra, antes da era Porfírio Díaz o governo civil havia promulgado uma lei sobre a colonização, que concedia ao poder Executivo condições para fazer vir colonos. Após o golpe, Porfírio, em dezembro de 1883, amplia esta lei. Assim, as companhias, sob as ideias dos *científicos*, tinham a missão de desbravar a terra, promovendo uma colonização. Com isso, as companhias

²⁷ “No México, o conceito de política científica foi elaborado por Justo Sierra e seus colaboradores no jornal *La Libertad* (1878-1884). Guiados pela ciência, diziam eles, os líderes da nação deviam repudiar meio século de revoluções e anarquia, conciliar os partidos em luta e fortalecer o governo para enfrentar as necessidades da era industrial”. In: HALE, Charles A. *As ideias políticas e sociais na América Latina, 1870-1930*. In: **História da América Latina**. Vol. IV. São Paulo: Edusp, 2002, p. 353.

²⁸ NUNES, Américo. **As Revoluções do México**. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 57.

²⁹ KATZ, Friedrich. *O México: A República restaurada e o porfiriato, 1867-1910*. In: BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina**; Vol. V. São Paulo: Edusp, 2008, p. 46.

colaboraram para a destruição da pequena propriedade, que agonizava para dar lugar à grande propriedade latifundiária. Estima-se que até 1889 as companhias, constituídas por 29 financistas diretamente ligados às altas camadas do governo de Porfírio Díaz, possuíam um total de aproximadamente 27 milhões de hectares, ou seja, entre 13 e 14% do território nacional. Os “únicos beneficiados pela legislação das terras em desbravamento eram os estrangeiros, os *hacendados* e as companhias”³⁰.

Entre 1890 e 1906, o governo de Porfírio Díaz atribuiu ainda mais extensões de terrenos a companhias estrangeiras nas regiões no Norte, como as “Companhia Richardson, 220.000 hectares, às margens do Yaqui e outras terras do Norte, num total de 300.000 hectares; Colorado River Land Co., 325.364 hectares ao norte da Baixa Califórnia, entre outras”³¹. No início do século XX, a propriedade da terra se distribuía da seguinte forma: terras de *pueblos*³², 1%; pequena propriedade, 2%; e *haciendas*, 97%, com uma população rural de 80% da população total. Toda essa expropriação, como era de se esperar, provocou revoltas dos camponeses, peões e tribos indígenas. Como foi o caso da insurreição dos índios Yaquis, comandadas por Cajeme (1885-1901) e Tetabiate (1887-1901). O governo reprimia de forma violenta estas revoltas.

Esse foi o contexto em que eclodiu a revolução mexicana, causada pelo avanço da ideia de progresso das elites dominantes. Porém, como veremos adiante, pela mesma via em que o progresso chegou, representado pelas inúmeras locomotivas espalhadas pelo território mexicano, a revolução também se espalhou.

1.2. A INSURREIÇÃO

Diante deste quadro de avanço do capitalismo no campo e desigualdade social e econômica, e sob uma ditadura política, em 1910 o México se preparava

³⁰ *Ibidem*, p. 31.

³¹ NUNES, Américo. **As Revoluções do México**. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 31.

³² “...a tradução literal de *pueblo* seria vila ou aldeia, mas no caso mexicano esse termo é mais complexo, pois remete a uma mistura de características das propriedades comunais das populações nativas americanas, sendo que algumas dessas formas remontariam à estrutura de organização populacional do período pré-colombiano e a alguns traços dos *pueblos* espanhóis”. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910...op. cit.**

para mais um período de eleições presidenciais. E para os membros do Partido Anti-Reelecionista, o *porfiriato* era um regime terrível que precisava ser derrubado e uma nova fase política no México devia começar. Após as eleições fraudulentas que elegeram Porfirio Díaz mais uma vez para presidente - para o mandato de 1910-1914 -, entrou na cena política a figura de Francisco Indalecio Madero³³, um rico proprietário de terra do Estado de Coahuila pertencente a uma das maiores famílias do Norte do país e membro do partido *Anti-Reeleccionista*.

Vindo de uma família prejudicada pela competição das empresas norte-americanas, Francisco Madero, inconformado com a política porfirista, publicou no mês de dezembro de 1908 o livro *A Sucessão Presidencial em 1910*, com o subtítulo *O Partido Nacional Democrático*. Nessa obra, o autor trazia como ideias centrais a não-reeleição e o sufrágio universal. Por causa da sua atividade política, Madero foi perseguido e, antes das eleições de 1910, foi preso e acusado de sedição. Conseguiu fugir para os Estados Unidos e de lá viu Díaz ser eleito presidente do México mais uma vez. Do exílio, no começo de novembro, após retornar do Texas, Madero apresentou ao público seu programa, o *Plano de San Luis Potosí*³⁴. Neste, Madero estimulava que os mexicanos se sublevassem contra a ditadura porfirista. E declarou a insurreição nacional para o dia 20 de novembro de 1910, às 18 horas. Foi a primeira Revolução com data e hora marcada para começar.

Antes da eclosão do movimento suscitado por Madero, destaco que uma revolução no México havia sido prenunciada também por Ricardo Flores Magón³⁵,

³³ “Francisco Indalecio Madero (1873-1913) El ‘Apóstol de la Democracia’ nació en Parras, Coahuila, en el seno de una de las familias más acaudaladas de México. Estudió administración de empresas en una universidad cercana a Baltimore, Maryland, en el Liceo de Versalles en París y en la Universidad de California en Berkeley. A su regreso a México, comenzó a administrar los negocios familiares y se convirtió al espiritismo. Por ser un terrateniente, estaba provisto de conciencia social; se involucró en la política local a comienzos de 1904 y llegó a convertirse en un auténtico creyente de la democracia. Ingresó a la política nacional en 1908 con la publicación de “La sucesión presidencial en 1910”, que presentaba un diagnóstico de los problemas nacionales y proponía las prácticas democráticas y la libertad política como remedio. En 1909, organizó el Centro Antireeleccionista y lanzó su candidatura a la Presidencia en las elecciones de 1910”. In: BENJAMIN, Thomas. **La Revolución Mexicana**. Memoria, Mito e Historia. México: Taurus, 2003, p. 20.

³⁴ Sobre o *Plano de San Luis Potosí*, ver: HERZOG, Jesus Silva. **Breve história de la Revolución mexicana I**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2004, anexo quatro, p. 157-168.

³⁵ “Ricardo Flores Magón (1874-1922) El ‘Percursor de la Revolución’ nació en Oaxaca, al igual Juárez. Flores Magón fundó el periódico Regeneración en 1900 en contra del régimen dictatorial de Porfirio Díaz. Fue arrestado en 1901 y el diario clausurado. En 1904, junto con su hermano Enrique, se mudó a San Antonio, Texas, y continuó la publicación de Regeneración, a pesar del hostigamiento local. Los hermanos Flores Magón vivieron en Saint Louis de 1905 a 1906, pero la persecución de la que eran objeto los obligó a mudarse a Los Ángeles, donde fundaron el diario Revolución. Ricardo fue

considerado um dos mais importantes precursores da revolução. Frente à conjuntura política, econômica e social vigente naqueles anos, escreveu ele:

A revolução vai eclodir a qualquer momento. Nós, que por tantos anos estivemos atentos a todos os incidentes da vida social e política do povo mexicano, não podemos nos enganar. Os sintomas do formidável cataclismo não dão margem à dúvida de algo está por surgir e algo por derrubar-se, de algo vai levantar-se e algo está por cair. Por fim, depois de trinta e quatro anos de vergonha, o povo mexicano vai erguer a cabeça, e, por fim, depois dessa longa noite, converter-se-á em ruínas o negro edifício cujo pesadume nos sufocava.³⁶

Com isso, Madero e Magón se tornaram os principais instigadores da insurreição. Embora a guerra proclamada por Madero e Magón buscasse uma reforma no plano político, para que se instaurasse no México um regime democrático, como vimos anteriormente, era preciso resolver a questão da terra. Esta, um problema do homem do campo mexicano desde os tempos de colônia, esteve no centro da luta camponesa a partir de 1910, e foi a verdadeira causa pela qual lutaram as classes populares, em busca de profundas transformações econômica, política e social no campo. A este respeito, escreveu Jesus Silva Herzog: “la causa fundamental de ese gran movimiento social que transformó la organización del país en todos o casi todos sus variados aspectos, fue la existência de enormes haciendas en poder de unas cuantas personas”³⁷.

Como vimos, antes e durante o governo de Díaz, a expropriação, em nome do progresso, reduziu os pequenos proprietários rurais e as comunidades indígenas à condição de miséria e de extrema exploração. Para estas camadas sociais, uma vez sem a posse da terra sua própria existência estava ameaçada. O jornalista e socialista John Reed, que esteve no México em plena revolução a mando de um jornal estadunidense, assistiu a leitura de um decreto do governador de Durango, onde este acentuava a causa ou as causas pelas quais os homens e mulheres

arrestado en 1907, juzgado en 1909 y encarcelado hasta agosto de 1910. Murió en lapenitenciária de Leavenworth em 1922. Ricardo Flores Magón y outros magonistas fueron conocidos durante la Revolución Mexicana como ‘los precursores’”. In: BENJAMIN, Thomas. **La Revolución Mexicana...***op. cit.*, pp. 19-20.

³⁶ MAGÓN, Ricardo Flores. **A Revolução Mexicana**. Imaginário, 2003, p. 38-39.

³⁷ HERZOG, Jesus Silva. **Breve história de la Revolución mexicana I...***op. cit.*, p. 7.

oprimidos lutaram contra os grandes proprietários de terras e contra o governo. Lia-se no documento:

Considerando que o principal motivo de descontentamento entre o povo de nosso Estado, que o obrigou a levantar-se em armas em 1910, foi a falta absoluta da propriedade individual; e que as classes rurais atualmente não possuíam meios de subsistência, nem nenhuma esperança para o futuro, exceto a de servir como peões nas fazendas dos grandes proprietários que monopolizavam a terra e o Estado;

Considerando que a fonte principal de nossa riqueza nacional é a agricultura e que não pode haver verdadeiro progresso sem que a maioria dos agricultores tenha um interesse pessoal em fazer a terra produzir...

Considerando, finalmente, que as povoações rurais foram reduzidas à mais extrema miséria, pois as terras comunais que possuíam se destinaram a aumentar as propriedades das fazendas mais próximas, especialmente sob a ditadura de Porfirio Díaz, como o que perderam a independência econômica, política e social os habitantes do Estado, passando da classe de cidadãos à de escravos, sem que o Governo seja capaz de elevar o nível moral pela educação, porque a fazenda onde eles vivem é propriedade privada.³⁸

O chamado de Madero e Magón foi ouvido, e em seguida respondido pelos vários grupos sociais descontentes com o governo de Díaz. Assim iniciava-se a primeira etapa da revolução, que ficou conhecida por revolução maderista, que se desenrolou entre novembro de 1910 e fevereiro de 1913. Nessa etapa, concentrada na figura de Madero, grupos de homens e mulheres com armas nas mãos, juntos pelo sonho de justiça, se uniram à sua causa, formando os dois grupos das tropas maderistas, sendo um liderado por Pascoal Orozco e o outro de guerrilheiros comandados por Francisco Villa. E no mesmo período, com o objetivo de restituição das terras comunais, podemos dizer que uma outra revolução iniciou-se no Sul, no Estado de Morelos, por homens e mulheres armados, liderados e representados por Emiliano Zapata.

Como foi dito antes, as intenções de Madero eram de mudanças políticas; para ele, o México deveria ser uma democracia. Mas como o problema político mexicano estava ligado à questão da terra, os problemas no campo também produziram seus respectivos revolucionários camponeses. A guerra começara em

³⁸ REED, John. **México Rebelde**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978, p. 74.

1910 e depois de cinco meses de conflitos, com o exército de Madero conquistando cidades estratégicas como Ciudad Juárez, e avançando rumo ao Sul em 1911, há a primeira vitória. Porfirio Díaz não resistiu e renunciou, no dia 25 de maio de 1911. Dois dias depois, embarcou a bordo do navio Ipiranga e partiu em exílio para a Europa.

Após a renúncia e fuga de Díaz, a Presidência ficou a cargo do interino Francisco L. de la Barra. Com essa vitória, o mexicano oprimido comemorou o feito e os revolucionários acreditaram que a revolução havia triunfado. Mas esta foi a primeira grande vitória da revolução, retirar Díaz da presidência da República. A guerra não estava ganha, era preciso eliminar de vez o inimigo.

Em seguida, novas eleições ocorreram, em outubro de 1911, e o candidato Francisco Madero foi eleito com 53% dos votos, pelo Partido Progressista Constitucional (ex-Partido Antirreeleccionista). Madero conseguiu tal proeza porque ao seu lado lutaram os maiores exércitos de camponeses: um, liderado pelo lendário Pancho Villa; outro, por Pascoal Orozco; e um terceiro, por Emiliano Zapata.

O teatro da guerra exigiu personagens que atuassem na causa nobre do oprimido, ou seja, a restituição das terras aos pequenos camponeses e indígenas, que haviam sido roubadas e doadas a grandes fazendeiros. Nesse México insurgente figuras importantes fizeram o papel necessário para a causa do homem oprimido do campo, que chamamos de revolucionários camponeses e que, no contexto da revolução, foram liderados por um ex-bandido e um pequeno proprietário de terras, Francisco Villa e Emiliano Zapata, respectivamente.

Francisco Villa, popularmente conhecido por Pancho Villa, é a figura mais emblemática dentre os revolucionários camponeses. Temido e adorado por muitos, liderou um exército poderoso que saiu do Norte do país rumo ao Sul, combatendo o exército federal, conquistando fazendas e cidades como Torreón³⁹ e Zacatecas⁴⁰, e lutando pelos camponeses, sedentos de ajuda. Para muitos, Villa foi um bandido temido e perigoso, procurado pelas autoridades nacionais e internacionais; para

³⁹ Sobre a batalha do exército villista em Torreón, ver: BETANCOURTE, Jorge Gonzáles. **Toma de Torreón**. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios históricos de la Revolución Mexicana, 1985.

⁴⁰ Sobre a batalha do exército villista em Zacatecas, ver: BETANCOURTE, Jorge Gonzáles. **Toma de Zacatecas...op. cit.**

outros, um herói, o amigo justiceiro dos pobres. Pancho era adorado pelos pobres, pois alimentava multidões de famintos. Sobre ele, escreveu John Reed: “Durante as épocas de miséria, alimentava regiões inteiras e se encarregava das pessoas desalojadas de seus povoados [...] era conhecido em todas as partes como uma espécie de Robin Hood mexicano”⁴¹. Por isso, sua imagem e seus feitos militares ou de justiça social ficaram imortalizados na memória, no cinema, nas canções e nas histórias do povo mexicano.

Seu nome verdadeiro era Doroteo Arango Arámbula. Filho de Agustín Arango e de Micaela Arámbula, nasceu por volta do dia 5 de junho de 1878, em uma pequena casa no território da fazenda Río Grande, no Estado de Durango, região do Centro-Norte do México. Sobre o local de nascimento, o *corrido* de Pancho Villa escrito por Ángel Gallardo, diz: “Durango, Durango, tierra bendita, donde nació Pancho Villa, caudillo inmortal”. Já adolescente, Villa se torna um bandoleiro e um foragido, e muitas causas para isso foram apontadas, mas para muitos a versão mais próxima da realidade é a de que Villa assassinou um homem rico, um dos favoritos naquela terra, porque ele tentou violentar, ou violentou, uma de suas irmãs. Sobre essa história, Eric Hobsbawm escreveu: “Pancho Villa defendendo a honra da irmã violentada constitui a exceção naquela sociedade em que os senhores e seus sequazes fazem o que lhes dá na telha com as camponesas”⁴². Curiosamente, o cineasta Eisenstein representou, em sua obra *Qué viva México!*, como causa da rebelião dos trabalhadores do campo em uma fazenda de Maguey, o abuso sexual de uma camponesa por um dos senhores daquela propriedade.

Entre 1894 e 1910, Villa ficou conhecido como bandoleiro foragido e ladrão de gado. Conta-se que roubou dos fazendeiros ricos uma média de 50 mil cabeças de gado. Depois de um tempo como fora da lei, em Chihuahua, Villa muda seu nome para Francisco Villa – embora fosse conhecido no México por vários codinomes –, em homenagem a um parente próximo que cuidou de sua mãe enquanto esteve foragido. Aos 24 anos abandona o banditismo e começa a trabalhar como peão na construção da Plaza Juárez; depois, trabalhou como mineiro em El Verde. Mas sua vida na normalidade e legalidade sociais se esgotou rapidamente, quando decide

⁴¹ REED, John. **México Rebelde**...*op. cit.*, pp. 112-113.

⁴² HOBBSAWM, Eric. *Apud* TAIBO II. Paco Ignacio. **Pancho Villa: uma biografia**. São Paulo: Planeta, 2007, p. 27.

voltar a praticar roubo de gado e depois se envolve na revolução proclamada por Madero.

Já no Centro-Sul da República, no Estado de Morelos, um exército de homens e mulheres se formou em 1910. Tiveram como líder um homem que, quando não havia plantio, comprava e vendia cavalos, era parceiro de uma fazenda e possuía um pouco de gado. Chamava-se Emiliano Zapata, e no devido tempo viria a se tornar um símbolo legendário do agrarianismo mexicano. A princípio, Zapata defendeu a questão da terra no povoado de Anenecuilco, em Morelos. Em 1911, já liderando um grande exército, se uniu à revolução maderista contra Díaz. Os zapatistas, compostos pela união dos chefes e dos habitantes dos *pueblos* comunais do Estado de Morelos, promulgaram o *Plano de Ayala*⁴³, atribuindo um conteúdo social e agrarista à revolução. Zapata e os zapatistas lutavam, essencialmente, pela restituição de terras, bosques e águas açambarcadas pelos *hacendados* e políticos. Pelo *Plano de Ayala*, e com as armas em punho, reclamavam a “expropriação de um terço dos bens dos grandes proprietários fundiários, mediante a indenização antecipadas, a fim de reconstruir os *ejidos*”⁴⁴.

Com este apoio militar dos exércitos villistas e zapatistas, Madero conquistou o cargo de presidente. Mas em seu curto período de governo - apenas um ano e três meses -, não conseguiu resolver a maior parte dos problemas sociais, e assim enfrentou uma violenta oposição dentro e fora do gabinete. Para começar, entre os seus próprios aliados uma dupla ruptura aconteceu.

Zapata e seus combatentes camponeses romperam com Madero, acreditando que este havia traído a causa dos revolucionários agraristas e o povo do Estado de Morelos, como atenta Womack:

Em 25 de novembro, desgostosos com a atitude acadêmica do governo para com a ‘questão agrária’, os chefes camponeses de Morelos comandados por Emiliano Zapata, denunciaram formalmente Madero e proclamaram, em seu *Plano de Ayala*, uma

⁴³ Sobre o *Plan d’Ayala*, ver: HERZOG, Jesus Silva. **Breve história de la Revolución mexicana I...op. cit.**, 2004, pp. 286-293.

⁴⁴ NUNES, Américo. **As Revoluções do México**. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 75.

campanha nacional a favor da devolução das terras às aldeias pelas *haciendas*⁴⁵.

Então, a guerrilha zapatista, que havia cessado fogo após a vitória contra o ditador a pedido de Madero após a eleição, recomeçou. E sob o *Plano de Ayala* os zapatistas acusam Madero de trair a revolução.

Também Pascoal Orozco, considerado o mais popular dos generais maderistas, diante de três mil homens armados alegou traição e se rebelou contra Madero, e seus generais tomaram o Estado de Chihuahua. Para combater a rebelião de Orozco, Madero entregou ao general Victoriano Huerta⁴⁶ nova expedição federal que, enviada ao Norte, em maio derrotou os orozquistas ao sul de Chihuahua.

Após romper com os revolucionários aliados, Madero encontrou outra oposição, agora interna. Madero havia sido vitorioso contra o general Díaz, mas os antigos porfiristas, aliados de Díaz e inimigos de Madero, ainda permaneciam no poder. Madero estava rodeado por eles. Com isso aconteceram, por parte dos porfiristas, três tentativas de golpe de Estado. A primeira tentativa de depor Madero com um golpe militar, fracassada, foi em 1912, comandada por Félix Díaz, sobrinho de Porfírio Díaz, que desencadeou um levante armado em Veracruz. Félix Díaz foi preso, mas pela generosidade de Madero foi solto.

A segunda tentativa também fracassou. Comandada pelo general Manuel Mondragón que, em fevereiro de 1913, à frente de dois mil homens, tinha como plano tomar o Palácio Nacional, libertar os generais Félix Díaz e Bernardo Reyes, e depois instalar Reyes como presidente provisório. Para combatê-la e esmagá-la, Madero confiou a missão ao general Victoriano Huerta, que havia derrotado a rebelião dos revolucionários orozquistas. Após a investida militar de Huerta, os golpistas retrocederam para um local conhecido como *Ciudadela* e ali se entrincheiraram. Durante dez dias de conflito, de 9 a 18 de fevereiro de 1913, a

⁴⁵ WOMACK, John. A Revolução Mexicana, 1910-1920. In: **História da América Latina**. Vol. V. São Paulo: Edusp, 2008, p. 116.

⁴⁶ “Victoriano Huerta, nasceu em 1844 em Colotlán, Jalisco, era filho de mestiço e índia huichol. Adotado como secretário por um oficial, estudou no Colégio Militar. Serviu como tenente encarregado de fortificações, depois ficou sob o comando de Bernardo Reyes. Durante nove anos trabalhou como cartógrafo, fazendo estudos geográficos e mineralógicos no Exército. Em 1893, passou à ativa como coronel a cargo da repressão de revoltas antiporfirianas em Guerrero [...] Foi quase um espectador na revolta maderista em 1910”. In: TAIBO II, Paco Ignacio. **Pancho Villa...op. cit.**, p. 131.

cidade viveu momentos de pânico, assistindo as batalhas entre os ‘rebeldes’ e as ‘tropas leais’ ao governo de Madero. Esses dez dias ficaram conhecidos como *Decena Trágica*.

Já a terceira tentativa de golpe de Estado foi vitoriosa. Em fevereiro de 1913, Victoriano Huerta, alegando ameaça dos rebeldes, traiu Madero e determinou a sua detenção e do vice-presidente, e declarou-se no comando político e militar do país. Na noite do dia 22 de fevereiro, Francisco Madero e Pino Suárez, sob a guarda militar, foram assassinados. Com ambas as mortes, e sendo Huerta um contrarrevolucionário no poder, iniciava-se um novo período da revolução mexicana, finalizando a primeira etapa, conhecida por fase maderista⁴⁷.

Entre fevereiro de 1913 e agosto de 1914, a presidência do México retornava às mãos dos militares porfiristas, sob o comando de Victoriano Huerta. A princípio, o governo do usurpador Victoriano Huerta não encontrou nenhuma resistência ao golpe. Apenas um governador desconheceu Huerta como presidente do México, o veterano da política provinciana da época porfirista Venustiano Carranza Carza, um senhor de terras pertencente a uma das principais famílias do pequeno Estado de Coahuila, no nordeste do país. Carranza nasceu em 29 de dezembro de 1859 na vila de Cuatro Ciénegas, Coahuila, filho do coronel liberal Jesús Carranza e María de Jesús Carza, e pertencia a uma família numerosa. Em 1887 iniciou sua vida na política, fez carreira como presidente municipal, deputado local e federal, e em 1908 se tornou governador de Coahuila⁴⁸.

Em 26 de março de 1913, Carranza e seus subordinados proclamaram o *Plano de Guadalupe*, que nomeava Carranza como primeiro-chefe do Exército Constitucionalista. O não reconhecimento de Carranza se espalhou, e as forças políticas do Estado de Sonora a ele se uniram, passando a chamá-lo de ‘Primeiro-Chefe’. Esses grupos se autodenominavam constitucionalistas⁴⁹, pois defendiam a

⁴⁷ Sobre a revolução maderista, ver: AZCONA, Juan Sanchez. **La Etapa Maderista de la Revolución**. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios históricos de la Revolución Mexicana, 1960.

⁴⁸ VALENZUELA, Georgette José. **Venustiano Carranza**. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios históricos de la Revolución Mexicana, 1985.

⁴⁹ “Constitucionalistas: partidários da manutenção da constituição de 1857, desrespeitada por Victoriano Huerta quando este destituiu o presidente legitimamente eleito, Francisco Madero. Posteriormente, mantiveram o epíteto em oposição aos partidários da Convenção de Aguascalientes.

Constituição de 1857. Em Morelos, Zapata e suas forças permaneceram em luta e mantiveram sua autonomia, se tornando um dos principais grupos de resistência a Huerta.

Para o *Plano de Guadalupe* de Carranza e os constitucionalistas, vencer Huerta seria tarefa de uma união patriótica contra a ditadura do ‘traidor’ da nação. Assim, Carranza e o Exército Constitucionalista operaram militarmente em diversas frentes revolucionárias. Carranza requeria uma união das forças revolucionárias, sob suas ordens, para vencer Huerta. Formou, assim, o Exército Constitucionalista, com Lucio Blanco, que se apossou da cidade de Matamoros, em Tamaulipas; Francisco Villa, que reuniu um potente exército, a eficiente e famosa Divisão do Norte; e Álvaro Obregón, um mestiço pertencente à classe média rural do nordeste do país. Sobre essa reação militar contra Huerta escreveram Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer:

No final de março de 1913 já se evidenciava o perfil de uma nova revolução que, desta vez, destruiria o exército porfirista: a inquebrantável frente zapatista no Centro e no Sul do México; as colunas leais ao Primeiro Chefe Carranza, que se integraram ao Exército no Nordeste sob o comando do pouco imaginativo de Pablo González; as forças organizadas pelo governo rebelde de Sonora, que empreenderiam a campanha na costa do Pacífico até coroar o gênio militar de Álvaro Obregón; e a grande torrente villista destinada a quebrar a espinha dorsal da resistência federal, que desceria até o centro do país nos trens da Divisão do Norte.⁵⁰

A revolução constitucionalista, entre março e abril, varreu o exército federal do Estado de Sonora. Pancho Villa reuniu um exército de dez mil homens, batizado de Divisão do Norte, que tomou Torreón em outubro, a Ciudad Juárez em meados de novembro, Chihuahua em dezembro e todo o Estado de Chihuahua em janeiro, após derrotar as tropas huertistas na batalha de Ojinaga.

Em maio, Zapata assumiu o comando da revolução no sul e organizou uma forte ofensiva militar, que em 1914 assumiu uma força esmagadora em Morelos, Puebla, Tlaxcala e Guerrero. Em meados de 1914, já havia expulso quase

As principais lideranças desse grupo político foram Venustiano Carranza e Álvaro Obregón.” In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910...** *op. cit.*, p. 87.

⁵⁰ CAMIN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À Sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989.** São Paulo: Edusp, 2000, p. 64.

completamente as forças huertistas do Estado de Morelos. Álvaro Obregón conquistou Culiacán em novembro de 1913, e em 1914 marchou para oeste sobre Nayarit e Jalisco. Obregón ganhou também a importante e significativa batalha de Orendado.

Em 23 de junho de 1914, a cidade de Zacatecas foi tomada pela Divisão do Norte do general Pancho Villa, após vários dias de grandes batalhas, na considerada a maior vitória do Exército Constitucionalista contra os federais de Victoriano Huerta. Após essa e as outras significativas derrotas do exército federal, Huerta se demite em 15 de junho de 1914 e deixa o México. Após isso, o exército federal foi desmantelado e Venustiano Carranza assumiu a presidência da República como presidente provisório. Era deposto, assim, o homem que simbolizou a traição revolucionária.

Entre agosto de 1914 e outubro de 1915 o México viveu talvez o período mais intenso da guerra. Após o triunfo da revolução de Carranza, uma sequência de conflitos entre as facções que lutaram contra Huerta aconteceram. As quatro grandes facções revolucionárias originadas de diferentes regiões do México representavam uma configuração particular de forças sociais. E movidas pelo tipo de regime que deveriam construir, as forças vitoriosas entraram numa intensa disputa, que resultou em várias rupturas. Villa rompeu com Carranza, convencido de que este não era 'amigo dos pobres'. Para os zapatistas, Carranza era um 'burguês' disposto a atrapalhar o trabalho do povo. Em Morelos, Carranza era considerado um inimigo pelo povo.

Assim, podemos dividir as forças revolucionárias, entre 1914 e 1915, em dois grandes grupos. Os exércitos do Nordeste, liderados por Pablo González, e do Noroeste, comandados por Álvaro Obregón, formavam as forças constitucionalistas, aliados de Carranza. Enquanto as forças revolucionárias camponesas foram formadas pela Divisão do Norte, comandada pelo general Francisco Villa, com 30 mil soldados, e o exército zapatista, que contava com 15 mil soldados regulares sob o comando do general Emiliano Zapata. Essas eram as principais forças revolucionárias do país em 1915.

Várias tentativas foram feitas na intenção de unificar todos os grupos que tinham participado da guerra civil, numa procura pela pacificação do país. O general Álvaro Obregón exerceu papel significativo nessa tentativa de manutenção da unidade. Por sua parte, Carranza convocou os generais revolucionários na Cidade do México - depois transferida para a cidade de Aguascalientes -, com o objetivo de chegar a um acordo entre as facções revolucionárias e discutir sobre as eleições e demais assuntos de interesse geral. Dos grupos que participaram, estavam: os carrancistas, os villistas, os zapatistas, representados por um grupo de 26 delegados; um grupo de delegados obregonistas; e, por fim, um grupo de representantes 'independentes'⁵¹. Os 57 generais, os governadores militares, os 95 representantes de tropas e a delegação zapatista, reunidos na Convenção, resolveram, a princípio:

A Soberana Convenção, título conferido no primeiro dia de atuação para marcar sua posição de independência dos diversos grupos políticos e resolver as rivalidades entre os diversos líderes, votou pela renúncia simultânea dos três líderes principais: Carranza, Villa e Zapata.⁵²

Carranza não participou da Convenção de Aguascalientes e, em 30 de outubro, a Convenção Revolucionária decidiu afastar Carranza de suas funções de Primeiro-Chefe do Exército Constitucionalista e de Encarregado do Poder Executivo. Os delegados também decidiram afastar Villa de suas funções de Chefe da Divisão do Norte. Quanto ao caso zapatista, deveria ser discutido. Também foi decidido nesta Convenção quais os candidatos à eleição de Presidente provisório da República: Eulalio Gutiérrez e Antonio I. Villareal.

Eulalio Gutiérrez foi eleito, pela Convenção de Aguascalientes, Presidente provisório em novembro, e reconheceu Villa como Chefe da Divisão do Norte e Zapata como líder do Exército Libertador do Sul. Álvaro Obregón e seus delegados optaram por permanecer ao lado de Carranza e abandonaram a assembleia. Com a Convenção dividida, Carranza abandonou a capital, e nos dias 24 e 25 de novembro de 1914 as tropas zapatistas e villistas ocuparam a Cidade do México. A Convenção mudou-se para a capital, quando esta foi desocupada pelas tropas

⁵¹ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910...***op. cit.*, p. 09.

⁵² *Ibidem*, pp. 09-10.

constitucionalistas, em janeiro de 1915. A Convenção unificou as facções revolucionárias camponesas villistas e zapatistas por alguns meses. Em dezembro de 1914 os exércitos camponeses comandados por Villa e Zapata ocuparam a Cidade do México. No entanto, a ocupação não durou muito, pois as tropas de Álvaro Obregón, que havia unificado as facções do Nordeste e do Noroeste, retomaram a cidade para as forças constitucionalistas.

No decorrer do ano de 1915 as forças revolucionárias camponesas zapatistas e villistas sofreram derrotas decisivas pelas tropas constitucionalistas, que retomaram a Cidade do México. As forças camponesas no Sul recuaram e as tropas constitucionalistas reconquistaram o território nacional. O ano de 1915 representou o recuo das forças camponesas.

Embora Villa, no ano de 1916, tenha retomado as atividades militares em Chihuahua e Zapata em Morelos, a ampliação das forças constitucionalistas no controle do governo foi decisiva. Nesse contexto, Pablo González e Álvaro Obregón fundaram o Partido Liberal Constitucionalista (PLC) “e, em setembro, foram convocadas eleições para a Assembleia Constituinte a ser realizada em Querétamo, entre dezembro de 1916 e janeiro de 1917”⁵³. Em 1917 foi promulgada uma nova Constituição e convocadas eleições, pelas quais Venustiano Carranza foi eleito para o cargo de Presidente da República, para o mandato de 1917 a 1920.

Entre 1916 e 1920, o famoso Centauro do Norte, como ficou conhecido o general Pancho Villa, desenvolveu uma etapa de guerra de guerrilhas, atacando diversas regiões, como Chihuahua e Coahuila. Nesses anos, sobressaíram seus ataques às regiões de Santa Isabel, em Columbus, e Novo México, nos Estados Unidos.

O governo constitucional de Carranza se mostrou profundamente conservador. Durante este governo, os exércitos camponeses de Villa e Zapata foram eliminados, marcando, assim, o triunfo do exército constitucionalista na revolução mexicana iniciada em 1910. Para a maioria dos historiadores, o fim da revolução acontece em 1920, quando Álvaro Obregón assumiu a presidência da República. Durante o mandato de Carranza, Emiliano Zapata foi traído pelos

⁵³ *Ibidem*, p. 12.

carrancistas, que em uma emboscada assassinaram o líder da revolução camponesa do Centro–Sul mexicano em 10 de abril de 1919, na *hacienda* de Chinameca. Pancho Villa foi derrotado pelas forças de Álvaro Obregón. O *Manifiesto de Tlahualilo*, de 31 de agosto de 1920, foi assinado por todos os oficiais villistas, que abandonaram a guerra. Pouco depois, Villa partiu de Tlahualilo para Torreón, onde pegou um trem para Parral, e dali cavalgou a Canutillo. Já no governo de Álvaro Obregón, Villa também foi vítima de uma emboscada e, na manhã de 20 de julho de 1923, na Cidade de Parral, foi assassinado com mais de 150 tiros, dentro de seu automóvel⁵⁴.

1.3. A CONSOLIDAÇÃO DA REVOLUÇÃO E A RECONSTRUÇÃO NOS ANOS 1920 E 1930

No plano político, a década de 1920 ficou conhecida como os anos da Reconstrução Nacional e da formação do Estado mexicano moderno. Esse período foi comandado por presidentes oriundos do Estado de Sonora: Adolfo de la Huerta (1920), Álvaro Obregón (1920-1924), e Plutarco Ellías Calles (1924-1928). Nessa fase, os respectivos governos apoiavam-se em discursos buscando sua autenticidade na Revolução, entendendo-a como algo indispensável e incompleta. Os sonorenses, como ficaram conhecidos, no esforço de unificar as facções, compreendiam a Revolução unida por uma ‘família revolucionária’, onde as desavenças seriam esquecidas, se não perdoadas por completo. Pretendiam, assim, juntar “a las facciones revolucionarias opuestas, presentes y pasadas, (...) sanar las heridas de la memoria”⁵⁵. Nesse momento, começaram a forjar uma memória oficial da Família Revolucionária, onde os callistas impulsionavam a unificação de todos os revolucionários do momento (anos 1920) com os de antes (década de 1910). Com esse gesto, o Estado, representado pelos governos citados acima, buscavam transformar a insurgência em uma memória oficial mexicana da Revolução.

Segundo Américo Nunes, a ‘reforma agrária’ aconteceu durante o governo constitucionalista de Álvaro Obregón, de 1920 a 1924. Entre dezembro de 1920 e abril de 1922 foram publicadas, pelo governo de Obregón, leis agrárias que

⁵⁴ TAIBO II, Paco Ignacio. **Pancho Villa**...*op. cit.*, pp. 766-775.

⁵⁵ BENJAMIN, Thomas. **La Revolución Mexicana**...*op. cit.*

atendiam aos problemas de terras dos *ejidos*. Como sinaliza o autor, o governo de Obregón “considerava que os únicos núcleos da população existente que deviam receber *ejidos* eram os *pueblos*, rancheiros, congregações e comunidades”⁵⁶. Contudo, realizar a reforma agrária não foi tarefa fácil para Obregón, que encontrou inúmeras dificuldades mediante a resistência dos grandes proprietários fundiários.

Após o assassinato do general Álvaro Obregón no dia seguinte à sua reeleição, em 17 de julho de 1928, chega ao fim a era dos caudilhos na presidência mexicana. No período que vai de 1928 a 1934, conhecido como *Maximato*⁵⁷, o México teve três presidentes e viveu uma instabilidade política: Emilio Portes Gil (novembro de 1928 a setembro de 1930), Pascual Ortiz Rubio (setembro de 1930 a setembro de 1932) e Abelardo L. Rodríguez (setembro de 1932 a novembro de 1934), que governaram sob a sombra de Plutarco Elías Calles.

Nas eleições de 1934, foi eleito o general Lázaro Cárdenas para o mandato de seis anos na Presidência da República. Cárdenas foi o primeiro presidente depois da revolução que não veio do Norte, mas do centro do país. Cárdenas foi eleito sob o discurso que tinha como cerne a Revolução Mexicana, ou melhor, sua continuidade. O governo de Lázaro Cárdenas teve três fases distintas: a primeira, que durou da sua posse até o rompimento com Calles; a segunda, entre os anos de 1936 até 1938, considerado ponto alto da Revolução Mexicana; a terceira, de 1938 a 1940, período de consolidação política e de tentativa de manutenção das conquistas⁵⁸.

Com relação à reforma agrária, sob a presidência do general Lázaro Cárdenas os *ejidos* passaram de 7.049, em 1935, para 14. 680 em 1940. Em consequência à reforma agrária, Cárdenas expropriou a propriedade estrangeira e armou os camponeses. Com o apoio dos trabalhadores operários via *Comité de Defensa Proletária*, que posteriormente se transformou na *Confederación de Trabajadores de México* (CTM), da *Confederación General de Obreiros y*

⁵⁶ NUNES, Américo. **As Revoluções do México**...*op. cit.*, pp. 106-107.

⁵⁷ Período onde Plutarco Elías Calles, na qualidade de “Chefe Máximo da Revolução”, exerce uma influência política maior que a dos presidentes Pascual Ortiz Rubio (1929-1932) e Abelardo L. Rodríguez (1932-1932).

⁵⁸ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910**...*op. cit.*

Campesinos de México (CGOCM) e dos camponeses, Cárdenas levou a Revolução ao seu apogeu.

No governo Cárdenas, a história oficial da Revolução Mexicana encontrou caminho para sua consolidação e institucionalização nos anos de 1940. Thomas Benjamin chama esse período de história semioficial⁵⁹. No início de 1935, os senadores Josué Escobedo e José T. Meléndez apresentaram ao comitê editorial o *Libro de Historia de la Revolución Mexicana*. Esta obra seria a história oficial: “Ésta es una labor, que demanda la colaboración de todos los revolucionarios sin distinción de bandos ou categorías, para hacer una obra completa”⁶⁰. Assim a versão de história oficial começava a triunfar sobre as outras, lembradas e narradas pelos diversos grupos distintos envolvidos da grande guerra. A proposta de história completa foi apresentada a Cárdenas e este a aprovou.

⁵⁹ BENJAMIN, Thomas. **La Revolución Mexicana**...*op. cit.*, pp. 194-199.

⁶⁰ Josué Escoberto y Meléndez a Cárdenas. *Apud* BENJAMIN, Thomas. **La Revolución Mexicana**...*op. cit.*, p. 195.

CAPÍTULO II - O CINEMA E A REVOLUÇÃO MEXICANA

O que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia.

Walter Benjamin

2.1. A REVOLUÇÃO FILMADA

O cinema, desde seus primórdios, tem se mostrado uma ferramenta extremamente relevante de criação, mobilização e representação social. Para além de sua utilização como instrumento de entretenimento, o filme, em sua linguagem imagética – sobretudo aqueles ambientados no passado – pode abrir o passado no presente, permitindo assim a constituição – em muitos casos – de uma contra-história, em contraponto à história oficial. Marc Ferro observa que esse movimento tende a expressar, assim, histórias de grupos sociais até então não considerados na cinematografia⁶¹. Walter Benjamin já havia ressaltado que o fazer historiográfico implica em se deter para rememorar as experiências passadas, aquelas derrotadas, inscritas no passado dos grupos vencidos. Vencidos em determinados momentos históricos, mas que mantém acesas as chamas da esperança. E o processo de rememoração reabre esse passado no presente e nos permite a possibilidade de reconstrução do que parecia perdido.

O filme, conforme Ferro, pode ser considerado, antes de tudo, um documento como qualquer outro que o historiador utiliza para lançar seu olhar e aplicar as perguntas, visando atingir os objetivos de uma determinada pesquisa. Ainda para esse autor, ao mesmo tempo em que um filme representa em sua narrativa uma imagem do passado, ele também se mostra um veículo adequado para compreensão da sociedade do presente que o produziu. Nesse sentido, Vanoye e Goliot-Lété dizem que “interrogar o filme [...] oferece um conjunto de representações

⁶¹ FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo. Paz e Terra, 2010. p, 11.

que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve”⁶². O que significa dizer que o filme é capaz de exprimir as ideias e os valores de uma sociedade, mesmo que sua narrativa tenha como fio condutor o tempo pretérito. Por outro lado, vale acrescentar, conforme reiteradamente afirma em sala de aula o Prof. José Walter Nunes, o filme também cria, inventa e questiona valores.

Nesse sentido, o filme, como ferramenta de formação de valores na história de reconstrução da nação mexicana após a revolução de 1910, se mostrou eficiente, e a partir daí foi utilizado por aqueles que triunfaram e herdaram o poder para criar e inventar mitos, memórias e histórias. Nesses momentos buscaram unificar os revolucionários em um só grande grupo – carranzistas, zapatistas e vilistas –, unido durante o fim da ditadura de Porfírio Díaz e nos anos de 1913-1914, para combater o inimigo comum. Esse esforço se inicia já com os primeiros presidentes da República no início dos anos de 1920, mas é nos anos de 1940 que será concretizado o sentimento de unidade da nação em torno da memória e da história da grande guerra mexicana. Esse momento ficou conhecido como Institucionalização da Revolução Mexicana. Para alcançar tal empreitada, os herdeiros do triunfo da revolução, os vencedores, se apoiaram e investiram na educação e nas artes em geral, inventando e criando novos valores oficiais.

Sabemos que o evento revolucionário mexicano, logo em seus primeiros meses, se tornou uma ação muito representada pelas artes; o cinema, a pintura nos anos de 1920 - com o período rico do movimento do muralismo mexicano⁶³ -, e a literatura eternizaram as histórias vividas e – ou -, imaginadas da guerra. Nosso enfoque neste momento será conduzido pela representação da guerra no cinema ao longo das quatro primeiras décadas do século XX, embora em alguns momentos, quando necessário, teceremos um diálogo entre cinema, a pintura e literatura sobre a guerra. Portanto, apresentaremos, a partir deste momento, a representação da insurgência mexicana pelo cinema documental e de propaganda partidária dos anos

⁶² VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994, p. 55.

⁶³ “Muralismo: ou Escola Mexicana de Pintura, surgiu logo após o término do período de luta armada, incentivado por José Vasconcelos durante o período em que foi Secretário da Educação Pública no governo de Obregón, entre 1920 e 1923. Os principais representantes dessa linha foram Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, que pintaram as paredes de edifícios públicos com temas essencialmente históricos”. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910...op. cit.**, p. 88.

de 1910, pelo cinema mudo e pelo muralismo dos anos de 1920, e pela fracassada tentativa de formação de uma indústria cinematográfica; pelo cinema de ficção e falado dos anos de 1930, conduzido sob a ótica dos filmes *El Compadre Mendoza* e *¡¡Vámonos con Pancho Villa!!*, do cineasta Fernando de Fuentes; e pela conhecida época de ouro do cinema mexicano dos anos de 1940, na representação do movimento revolucionário pelo cineasta Emilio Fernández e o fotógrafo Gabriel Figueroa no período de concretização da indústria cinematográfica mexicana.

Quando explodiu a Revolução Mexicana, em novembro de 1910, sob o chamado de Francisco Madero contra o ditador Porfírio Díaz, já havia, em média, quinze anos que o cinema se desenvolvia no país. No início da guerra, vários cineastas, durante a primeira década do século XX, não só aprenderam o ofício do cinema, como também se empenharam para sua distribuição e disseminação no território nacional. Dentre eles destacam-se os irmãos Alva, Enrique Rosas e Salvador Toscano, pioneiros do cinema, que nos anos que antecederam a revolução buscaram mostrar para seu público atos oficiais, paisagens nacionais e do exterior. E no início e durante a insurreição, concentraram suas atenções para registrar os efeitos do combate armado e a fisionomia dos novos atores da cena política e social mexicana.

Durante o regime de Porfírio Díaz, sobretudo no seu final, o cinema mexicano representava, na primeira década do século XX, um veículo de caráter informativo, principalmente quanto ao cotidiano político do general Díaz. Nesses anos, os cineastas mostravam com detalhe a figura do presidente do país, exaltando-o como pai benfeitor e governante moderno, uma vez que Díaz carregava a bandeira do progresso positivista como forma de governo. Desse gênero, seguem produções documentais de longa-metragem como *La entrevista Díaz-Taft* (irmãos Alva, 1909) e *Fiestas del Centenario de la Independencia* (Toscano, 1910)⁶⁴. Cronologicamente organizados, estes documentários permitiam ao público compreender, por meios das informações e detalhes da vida cotidiana do ditador, os acontecimentos políticos da nação e do então presidente da República, sua família e seus ministros.

⁶⁴ **Fiestas del Centenario de la Independencia**; 1910. Direção: Salvador Toscano. Documentário; México.

Já com o estourar da revolução, os cineastas logo perceberam a oportunidade, e, sem demora, concentraram grande parte de seus olhares para noticiar os acontecimentos da guerra iniciada por Madero e seus seguidores revolucionários em 1910. Dessa forma, surgiram extensos documentários que buscaram narrar os atos políticos, sociais e militares que vários grupos sociais mexicanos encenaram no palco da guerra. Como exemplo desse gênero, o filme *Insurrección de México* (1911)⁶⁵, atribuído aos irmãos Alva, com duração de três horas e quarenta e cinco minutos - algo inusitado para a época -, faz uma síntese cronológica e uma exaltação da rebelião encabeçada por Madero. Em seguida ao evento conhecido como *Decena Trágica*⁶⁶, cada grupo revolucionário passou a contar com seus cineastas ou grupos de cineastas oficiais, que documentavam suas andanças e feitos militares, incluindo o contrarrevolucionário Victoria Huerta, que liderou o golpe de Estado em 1913 contra o próprio Madero, seu presidente. Portanto, após a *Decena Trágica* o cinema documental mexicano começa a ser utilizado como possibilidade de um registro abertamente partidário da guerra. Assim, Venustiano Carranza e os constitucionalistas Álvaro Obregón e Pablo González fizeram filmes de propaganda de guerra. Os zapatistas, embora em menor quantidade, também foram alvos de crônicas visuais. E Pancho Villa recebeu a atenção tanto do cinema nacional como do estadunidense, como excelentemente mostrou Bruce Beresford⁶⁷. O cinema documental e o de ficção ajudaram a transformar Pancho Villa em uma lenda da guerrilha mexicana.

Como se pode perceber, nas primeiras imagens sobre a revolução há uma predominância de registros de ações militares, seus líderes e seus feitos heroicos, com destaque para batalhas e conquistas de diversas cidades e fazendas tomadas por combatentes revolucionários. Os primeiros filmes sobre a revolução buscavam informar e documentar as ações dos revolucionários em combate contra os contrarrevolucionários, e vice-versa, para mostrar ao público um pouco do que estava acontecendo no palco da guerra.

⁶⁵ **Insurrección de México**, 1911. Direção: Irmãos Alva. Documentário; México.

⁶⁶ “*Decena Trágica*: os dez dias entre 19 e 28 de fevereiro de 1913, quando aconteceu a rebelião do general Manuel Mondragón, Félix Díaz, Bernardo Reyes e Victoriano Huerta, que resultara na destituição do presidente Francisco Madero e de seu vice, Pino Suarez. Ambos acabaram assassinados”. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910...***op. cit.*, p. 88.

⁶⁷ **E Estrelando Pancho Villa**. Produção: 2004. Direção: Bruce Beresford. Fotografia: Peter James. Música: Joseph Vitarelli. Artistas: Antônio Banderas, Eion Bailey, Alan Arkin e Jim Broadbent.

Em seguida, ainda nos anos de 1910, o cinema documental abriu possibilidades para a criação do gênero documental de compilação histórica. Este nasceu a partir dos documentais informativos e propagandísticos, para dar conta dos processos de maior duração, como o já citado *Insurrección de México* (irmãos Alva, 1911). Nascia, assim, um gênero fílmico que narrou o processo histórico da revolução mexicana. E desse gênero surgiram dois subgêneros. O primeiro, o das histórias da revolução mexicana, do qual trazemos como exemplo o *Historia completa de la Revolución Mexicana de 1910 a 1915*⁶⁸, filme de três horas de duração, realizado por Salvador Toscano e Enrique Echániz Brust. Na película, os autores procuraram fazer uma síntese dos principais acontecimentos sobre a guerra civil, tal como havia se desenrolado até o momento; no final, representaram o triunfo do exército constitucionalista sobre os grupos camponês-populares de Emiliano Zapata e Francisco Villa. Narravam a vitória definitiva de Carranza e Obregón, que se denominavam herdeiros da luta democrática liderada anos atrás por Francisco Madero. Como muitos outros, o filme se mostrou partidário aos constitucionalistas, atribuindo o triunfo da revolução à figura de Venustiano Carranza.

O Segundo subgênero foi o das biografias, a que pertencem os filmes *Emiliano Zapata en vida y muerte* (Rosas, 1919)⁶⁹ e *Francisco Villa como guerrillero hasta su trágica muerte en Parral* (Toscano, 1923)⁷⁰. Estes documentais contavam suas vidas e seus feitos militares, além de se tornarem veículos para noticiar a vida e a morte de um *caudillo*.

Timidamente, surgia no cenário da cinematografia mexicana os filmes de ficção. Em meio a vários filmes que noticiavam ao público informações sobre a guerra que o país vivia nos anos de 1910; que registravam batalhas, conquistas e entradas triunfais em diversas cidades reconhecidas como pontos estratégicos política e militarmente; que acompanhavam os grupos revolucionários, tomando partido da causa e constituindo-se um veículo de propaganda política; ou que se concentravam em formar uma história oficial completa da revolução.

⁶⁸ **Historia completa de la Revolución Mexicana de 1910 a 1915**; 1915. Direção: Salvador Toscano e Enrique Echániz Brust. Documentário; México.

⁶⁹ **Emiliano Zapata en vida y muerte**; 1920. Produção: Azteca Films – Rosas – Derba y Cía. Documentário; México.

⁷⁰ **Historia auténtica de Francisco Villa y su trágica muerte en Parral**; 1923. Direção: Salvador Toscano. Documentário; México.

Entre os anos de 1916 e 1917 nasceram no México as empresas dedicadas a produzir filmes de ficção. Após o final da fase mais violenta da guerra, raras vezes os filmes representavam os eventos que acabavam de acontecer. As razões para isso foram, segundo Ángel Miguel:

la necesidad de cineastas y público de hacer a un lado los recuerdos, con frecuencia dolorosos, del largo periodo de la guerra; otra razón fue que el cine documental había hecho el registro de las luchas revolucionarias de manera tan fidedigna y poderosa, que para una industria pobre como la mexicana hubiera sido casi imposible competir con el desde el terreno de la ficción. Lo cierto es que para la nueva generación de cineastas la Revolución que acababa de ocurrir prácticamente no fue una fuente de inspiración.⁷¹

Dessa geração de filmes quase tudo se perdeu com o tempo. Uma verdadeira raridade que sobreviveu foi *El automóvil gris* (1919)⁷², filmado por Enrique Rosas. O filme narra a história real de um bando de ladrões que iniciaram suas atividades criminais na Cidade do México, em 1915. A estratégia criminal desses bandidos consistia em disfarçarem-se de militares e usarem uma falsa ordem de busca. Dessa forma roubavam dinheiro, joias e os objetos de valores que encontravam. Depois, fugiam em um veículo cinza. Quando os constitucionalistas retomaram a Cidade do México, o general Pablo González ficou a cargo de resolver a situação. Após seis meses de busca, os ladrões foram capturados e fuzilados.

⁷¹ MIGUEL, Ángel. Cine silente de la Revolución. In: CINETECA NACIONAL. **Cine y Revolución**. México, 2010, p. 42.

⁷² **El Automóvil gris**; 1919. Direção: Enrique Rosas, Joaquín Coss e Juan Canals de Homs. Fotografia: Enrique Rosas. Edição: Miguel Viguera. Artistas: Joaquín Coss, Juan Canals de Homs, Manuel de los Ríos, Dora Villa, María Mercedes Ferriz, María Teresa Montoya. Produção: Azteca Films e Rosas Cía. Ficção; México; 111 min.



AZTECA FILMS DE MEXICO PRESENTA "EL AUTOMOVIL GRIS" NUEVA EDICION TOTALMENTE HABLADA

Imagem 1 - Juan Canals, Miguel Ángel Ferriz, Enrique Cantalaúba, Francisco Pesado, Carlos E. González, Ángel Esquivel, Manuel de los Ríos, Valentín Asperó. *Still* de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) Coleção: Filmoteca da UNAM.

2.2. A REPRESENTAÇÃO DA GUERRA NOS ANOS DE 1920

Os sons que ecoam dos canhões e das vítimas da revolução refletiram nos meios artísticos e intelectuais da sociedade mexicana pós-guerra, sendo amplamente representados pela literatura, pelo cinema, pela fotografia e pelas artes plásticas nos anos de reconstrução nacional. Ou seja, a revolução foi - antes, durante e depois -, objeto de inspiração para diversos artistas e intelectuais que buscavam revelar qual era o a experiência revolucionária do mexicano. Como acontecimento fundador do México moderno, foi tema para memórias, crônicas, obras de ficção e outros.

No tocante à produção cinematográfica dos anos de 1920, percebemos que ela não conseguiu competir com o cinema hollywoodiano, que alcançava seu apogeu e começava a controlar o mercado mundial de cinema. A cinematografia

mexicana experimenta, assim, uma crise, com uma média de apenas 40 filmes produzidos entre os anos de 1923 a 1930. Para essa nova geração de cineastas, a revolução, que acabava de acontecer, não foi uma forte fonte de inspiração.

De qualquer modo, alguns filmes com temas revolucionários surgiram nos anos de 1920, como *Juan Soldado* (Secretaria de Guerra e Marinha, 1920), *Alas abiertas* (Luis Lezama, 1921), *Llamas de rebelión* (Adolfo Quezada, 1922), *Raza de bronce* (Guillermo Calles, 1927) e *El coloso de mármol* (Manuel R. Ojeda, 1928). Nenhum desses filmes chegou ao presente, pois, assim como muitos documentários, o cinema de ficção dessa geração perdeu-se quase por completo, exceto o já citado *El automóvil gris* (1919).

Com o fracasso da produção cinematográfica durante a década de 1920, a representação e a rememoração do passado revolucionário ficaram a cargo do muralismo mexicano e da literatura revolucionária. Foram as artes plásticas e a literatura que se encarregaram de lembrar a revolução, ainda que seguissem o discurso nacional de reconstrução da nação e de formação de um novo México nascido da revolução. Como na maioria das revoluções, logo após seu triunfo surge um enorme esforço, por parte daqueles que ocupam o poder, de reescrever e fundar novas práticas intelectuais e culturais. Com isso, uma nova tradição, agora fundada na revolução, surgiria. Como reflete Mraz, “a revolução social varre as velhas formas de fazer as coisas e torna problemáticas as mesmas estruturas de identidade que até esse momento cataclísmico haviam predominado sem ser questionadas”⁷³.

No governo de Álvaro Obregón (1920-1924), seus principais objetivos, assim como dos demais governos que o sucederam, foram a unidade e a reconstrução nacionais. Para tal empreitada, Obregón criou o Ministério da Educação e colocou à frente de sua direção o advogado José Vasconcelos, um membro da classe média provinciana que desempenhou papel importante na queda de Porfírio Díaz, partidário de Madero desde o início da luta. Quando Vasconcelos foi chamado do exílio nos Estados Unidos, em 1920, pelos vitoriosos sonorenses, assumiu a direção da Universidade do México e, posteriormente, do Ministério da Educação. No

⁷³ MRAZ, John. MRAZ, John. A revolução no México e em Cuba. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto & FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo**. Um olhar sobre a história. Salvador/São Paulo: EDUFBA/UNESP, 2009, p. 432.

governo de Obregón, Vasconcelos praticamente recebeu carta branca para resolver a questão do ensino no Estado.

Vasconcelos trabalhou para produzir o novo mexicano do século XX, o futuro cidadão de um novo Estado de uma nova nação. Apoiado pelo governo de Obregón, e percebendo que o campo inteiro da educação precisava de atenção, Vasconcelos lançou um enorme programa de alfabetização de crianças e adultos, de integração do índio à nova nação, de valorização do trabalho manual, dentre suas ações mais destacadas. Seu programa de educação era bastante abrangente, porém não deixava de sustentar os interesses da elite triunfante da revolução na reconstrução e criação de uma nova nação. Para Vasconcelos, em consonância com o governo, todas as artes tinham de ser mobilizadas para forjar a nação.

Dessa campanha surgiu a escola mexicana de pintura mural, estimulada pelo Departamento de Belas Artes. Nascia aí o muralismo mexicano. Vasconcelos forneceu aos pintores daqueles anos os recursos necessários para trabalhar e, também, ofereceu-lhes as paredes dos edifícios oficiais para ali representarem os temas da revolução e ilustrarem uma arte monumental e didática.

Segundo Damián Bayón⁷⁴, o muralismo mexicano foi o movimento artístico latino-americano que obteve maior repercussão em todo o continente e no resto do mundo. Desse movimento surgiram os três principais representantes, rotulados tradicionalmente de 'Os Três Grandes': José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros. Para Rivera e Siqueiros, a linha ideológica da arte mural deveria ser revolucionária e marxista, nacionalista e indigenista. Nessa arte, as forças do bem enfrentavam as forças do mal, representadas pela Espanha, pelo catolicismo, pelos conquistadores, e pelo capitalismo moderno. Já Orozco tratou esses temas de maneira geral e com um poder de síntese.

Diego Rivera (1886 - 1957) nasceu em Guanajuato e pertencia a uma família de classe média, e sua ligação com a arte se deu ainda criança. Quando menino foi para a Cidade do México estudar na Academia de San Carlos. Em 1907, devido à

⁷⁴ BAYÓN, Damián. A Arte e a Arquitetura Latino-americanas, c. 1920 – c. 1990. In: BETHELL Leslie (Org.). **História da América Latina: A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade**, tradução, Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. Volume VIII, p. 555.

carreira precoce, foi à Espanha como bolsista estudar com o pintor Chicharro. Depois, entre 1908 e 1909 tentou a sorte em Paris, e lá se ligou a artistas como Picasso e Braque. Em 1921 voltou ao México, quando aceitou a oferta de Vasconcelos para decorar o edifício do Ministério da Educação (1923 – 1928). A partir daí, Rivera descobriu sua própria linguagem e a desenvolveria pelo resto da vida. Dos seus murais mais famosos, podemos localizá-los em vários edifícios oficiais, como na Escola Nacional de Agricultura, em Chicago (1923 – 1927) e no Palácio Nacional, na Cidade do México (1929 – 1935 e 1944 – 1951). Além dos edifícios mexicanos, Rivera também pintou, com graus variados de sucesso, murais em Detroit, New York e San Francisco⁷⁵.

José Clemente Orozco (1883 – 1949) nasceu no Estado de Jalisco, mas cresceu na capital. Estudou na Escola de Agricultura, onde, sofreu um acidente que deixou um de seus braços semiparalisado pelo resto da vida. Em seguida, estudou na Academia de San Carlos com Dr. Atl (Gerardo Murillo, 1875 – 1964). Devido à morte do pai, Orozco passou a ganhar a vida com desenhos de arquitetura e caricaturas. Exilado nos Estados Unidos entre 1927 e 1934, deixou por lá diversos murais, como no Pomona College, na Califórnia; na New School for Social Research, em New York, dentre outros. Já de volta ao México, a partir de 1934 produziu algumas de suas melhores obras, como os murais que embelezam a escadaria do Palácio do Governo (1937) e a abóboda e cúpula do Hospício Cabañas (1939), em Guadalajara. Suas principais obras que retrataram temas diretamente ligados à revolução foram: *La trinchera* (1922-3), *Soldaderas* (1922-1927) e *Zapatistas* (1931).

David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974) era defensor dos ideais esquerdistas, passou um terço de sua vida na cadeia e participou da Guerra Civil Espanhola. Estudou com Atl e Orozco na Academia de San Carlos e com Diego Rivera e Frida Kahlo se tornou comunista. Em 1921 lançou em Barcelona o *Manifesto aos Artistas Plásticos da América*, onde conclamava os artistas a uma arte humana, monumental, heroica e pré-colombiana. Siqueiros deixou uma grande quantidade de obras, porém as principais pinturas que o tornaram popular junto ao público mexicano foram *Madre campesina* (1929), *La niña muerta* (1931) e *Zapata* (1931).

⁷⁵ *Ibidem*, p. 557.

Ao longo dos anos de 1920, buscou-se – nos diferentes campos do conhecimento – uma nova cultura revolucionária e uma nova história mexicana, uma que ajudasse o México a entender sua identidade revolucionária. Mas para que isso acontecesse era preciso algumas mudanças. Então o jovem economista revolucionário, Daniel Cosío Villegas, propôs a unificação do passado imediato com o presente, recomendando que a luta entre facções durante os anos de guerra deveria ser esquecida para converter-se em Revolução – oficial, com maiúscula - correspondendo à unificação da ‘família revolucionária’.

No campo da literatura, os escritores perceberam na revolução o terreno perfeito para narrar memórias e história de heróis ou para lançar sobre o passado recente uma visão crítica das relações sociais reorganizadas no pós-guerra. Assim, surgiu nos anos de guerra e no pós-guerra o subgênero literário denominado de “Romance da Revolução Mexicana”. Os principais autores responsáveis por difundir este gênero na literatura do país foram Mariano Azuela (1873-1952) e Martín Luis Guzmán (1887-1976), dentre outros. Eram conhecidos como romancistas revolucionários, pois partiam da guerra civil para representar histórias de homens e mulheres que experimentaram de várias formas o levante armado.

Mariano Azuela se mostrou profundamente céptico com respeito à Revolução. Partidário de Madero, cuja ideologia compartilhava, escreveu a importante obra *Andrés Pérez, maderista* (1911), onde manifestou seu desencanto com os primeiros meses da Revolução, quando sua crença política foi frustrada. No entanto, sua principal obra na história literária surgiria quatro anos mais tarde, *Los de Abajo* (1915), escrita em duas partes. Uma, no auge da guerra, uma vez que Azuela era médico do exército de Villa; a outra parte, logo após o final decepcionante da guerra.

Martín Luis Guzmán aderiu à revolução e, como Azuela, lutou ao lado de Pancho Villa. Em *El águila y la serpiente* (1926), inspirado na sua própria experiência com os principais protagonistas da revolução, Guzmán retratou e representou a revolução mexicana. Pancho Villa foi quem mais se aproximou da autoconcepção nacional mexicana na época e seus feitos lendários dominaram a história ficcional da revolução⁷⁶.

⁷⁶ MARTIN, Gerald. A Narrativa Latino-americana, c. 1920- c. 1990. In: BETHELL Leslie (Org.). **História da América Latina...op. cit.**

2.3. A REPRESENTAÇÃO REVOLUCIONÁRIA NOS ANOS DE 1930

A partir da chegada do sistema de sonorização cinematográfica no México, que possibilitou a produção do cinema falado e cantado no final dos anos de 1920, um dos temas que emerge de imediato no cinema mexicano foi a revolução de 1910. O movimento armado inspirou diversas áreas na cultura mexicana, tornando-se um elemento muito representado pelas artes, incluindo o cinema. Conforme Jorge Ayala Blanco, embora os filmes nos anos de 1930 não formassem uma escola e a indústria cinematográfica desse país ainda estivesse em fase de formação, numa etapa pré-industrial – favorecida pelo governo do general Lázaro Cárdenas (1934-1940) –, a filmografia desse período foi a mais rica da história do cinema mexicano⁷⁷.

Os filmes produzidos durante os anos de 1930 pertenciam a um momento da história mexicana caracterizado por um vigoroso nacionalismo, com um grupo pequeno e heterogêneo de cineastas dispostos a representar o passado revolucionário. A produção fílmica entre 1931 e 1940 foi ao redor de 250 filmes, e destes uma quinta parte se concentrou em representar os distintos episódios da história da pátria. E o período mais representado foi o da revolução, seguido pela história do *porfiriato* e do México colonial.

Nessa década, segundo Emilio García Riera⁷⁸, foram feitos 18 filmes⁷⁹, em cuja narrativa o passado revolucionário foi transformado em elemento a ser representado. Nos anos de 1930 começou a construção de uma visão crítica dos anos de guerra, distinta dos anos anteriores e posteriores. Os limites temporais destes filmes se localizaram entre 1913 e 1916, com uma concentração maior no período governado por Victoriano Huerta (1913-1914), ou seja, o inimigo. Nesse momento, as facções revolucionárias - zapatistas, villistas e carranzistas – se uniram para derrotar o usurpador, Huerta, que havia subido à presidência após assassinar,

⁷⁷ BLANCO, Jorge Ayala. **La aventura del cine mexicano**. México: ERA, S. A. 1968.

⁷⁸ RIERA, Emilio García. **Historia documental del cine mexicano...op. cit.**

⁷⁹ Fernando de Fuentes dirigiu *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935); Miguel Contreras Torres, *Revolución* (1932) e *La golondrina* (1938); Chano Urueta, *Enemigos* (1933) e *Los de abajo* (1939); Arcady Boytler, *El tesoro de Pancho Villa* (1935) e *¡Así es mi tierra!* (1937); Rubén C. Navarro, *Corazones en derrota* (1933); Roberto O'Quigley, *Cielito lindo* (1936); Manuel R. Ojeda, *Judas* (1936); Alejandro Galindo, *Almas rebeldes* (1937); Guillermo Hernández Gómez, *La Adelita* (1937); Juan Orol, *El derecho y el deber* (1937); Martín de Lucenay, *La Valentina* (1938); Guz Águila e Guillermo Calles, *La justicia de Pancho Villa* (1938), e Raúl de Anda, *Con los Dorados de Villa* (1939).

em fevereiro de 1913, o então Presidente do México Francisco Madero e seu vice-presidente, Pino Suárez⁸⁰. Embora cada facção revolucionária empunhasse uma bandeira única de transformação política, social, econômica e cultural, havia, nos filmes dos anos de 1930, uma identificação afetiva com o momento de quando ambas juntaram as forças militares para combater o que consideravam a ‘encarnação’ de Díaz. Esse sentimento de unificação das facções foi explorado pelo estado mexicano e se refletiu no cinema, como veremos mais adiante, com a geração do cinema *oro* dos anos de 1940.

Sobretudo, antes de entrar na história do cinema mexicano dos anos de 1930, vejo que é importante lembrar a figura e a obra do cineasta soviético Sergei M. Eisenstein, autor de importantes produções fílmicas da história do cinema mundial, como *Outubro* e *Encouraçado Potemkin*. Sobretudo as que correspondem à sua passagem pelo México. Entre 1930 e 1932, após o fracasso hollywoodiano, o cineasta soviético Eisenstein e sua equipe estiveram no México, durante 14 meses, com a proposta de fazer um filme sobre a história desse país. Na sua chegada, Eisenstein declarou suas intenções cinematográficas para o jornal *El Universal*, que publicou no dia 9 de dezembro de 1930 as seguintes palavras: “Venho ao México [...] para fazer um filme sobre este país, de cujo povo e de cuja arte sou grande admirador: um filme que mostre ao mundo as maravilhas que aqui existem”⁸¹.

Para tal projeto os cineastas percorreram o país filmando e colhendo materiais tanto para o documentário quanto para uma série de ‘jornais cinematográficos’. O projeto de Eisenstein, *¡Qué viva México!* (1932)⁸² seria “integrado por um prólogo sobre o passado pré-hispânico, quatro histórias ou narrativas – *Zandunga, Fiesta, Maguey, Soldadera* – e um epílogo alusivo ao México moderno e às festividades do ‘dia dos mortos’”⁸³. Sua obra, por fim, permaneceu inacabada.

⁸⁰ NUNES, Américo. **As Revoluções do México...***op. cit.*, p. 80.

⁸¹ ALFARO, Eduardo de la Vega. **Eisenstein e a pintura mural mexicana**. São Paulo: Imprensa oficial. 2006, p. 20.

⁸² **¡Qué viva México!** Produção: 1931/32. Direção: Sergei Eisenstein. Fotografia: Eduard Tisse. Edição: Sergei Eisenstein. Artistas: Félix Balderas, Martín Hernández, David Liceaga, Julio Saldívar, Isabel Villaseñor. Duração: 85 min.

⁸³ ALFARO, Eduardo de la Vega. **Eisenstein e a pintura mural mexicana...***op. cit.*, p. 57.

Sabe-se que com o material filmado pelos cineastas soviéticos no território mexicano foram feitas várias montagens, como é o caso dos: *Thunder over Mexico* (1933), de Don Hayes; *Eisenstein in Mexico* (1933), de Hayese Chandlee; *Time in the Sun* (1939), de Marie Seaton e Paul Roger Bunford; *Mexican Symphony* (1942), de William F. Kruse; *Eisenstein's Mexican Film: Episodes for Study* (1957), de Jay Leyda e *¡Qué Viva México!* (1979), de Grigory Alexandrov (assistente e roteirista de Eisenstein). *¡Qué Viva México!* fundaria a maneira de tratar a Revolução desde uma narrativa de cinema de ficção. No episódio *Magueyes*⁸⁴, que antecede a história *Soldadera*, Eisenstein representa a exploração desmedida que sofriam os camponeses nas grandes fazendas, explicando assim as causas da luta armada a partir de 1910.

Quando chega ao país, Eisenstein encontra o cinema mexicano mergulhado em uma crise, pois as tentativas de formar uma indústria cinematográfica nos anos de 1920 fracassaram diante da produção hollywoodiana. Com poucas referências cinematográficas locais nas quais pudesse se apoiar, Eisenstein buscou recurso estético no movimento artístico conhecido como muralismo mexicano, como mostra Eduardo de La Veja Alfaro:

Eisenstein tomaria como principais elementos visuais os mais diversos exemplos das artes plásticas mexicanas: a gravura de temas populares cultivada por Posada, o paisagismo sóbrio de Velasco e as perspectivas obras murais de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e outros.⁸⁵

Segundo Alfaro, o material escolhido por Eisenstein expressa sua apreciação com a pintura dos três principais representantes do muralismo mexicano: Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Para esse autor, a “fascinação de Eisenstein diante destas obras pictóricas monumentais o levaria a conceber seu filme”⁸⁶. O prólogo, narrando o cotidiano de um grupo de indígenas maias num ato litúrgico, representa, de maneira simbólica, a despedida ritual ao México pré-hispânico. Para compor o prólogo, os cineastas buscaram material em obras de artistas como Diego Rivera e Charlot, que representaram, em seus murais, construções pré-colombianas.

⁸⁴ *Magueyes*, uma espécie de cacto típico da região.

⁸⁵ ALFARO, Eduardo de la Vega. **Eisenstein e a pintura mural mexicana...***op. cit.*, p. 52.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 63.

O material filmado para o episódio *Zandunga* revela o impacto da obra de Diego Rivera na representação de uma atmosfera de cotidianidade do passado pré-colombiano, remetendo-se à vida e aos costumes de Tehuantepec, onde aparecem mulheres seminuas banhando-se no rio ou penteando seus cabelos, num baile popular no dia do casamento. As obras *Tehuanas ou Mulheres Tehuanas*, *A zandunga*, *O banho de Tehuanpetec*, *Tehuana reclinada*, *Tehuana com menino* e *México tropical ou Paisagem de Tehuanpetec*, dentre outras pintadas por Rivera, proporcionaram a Eisenstein a representação da narrativa *Zandunga*.

No episódio *Fiesta*, a partir das obras de José Clemente Orozco Eisenstein narra dois temas da história mexicana: a imposição do catolicismo e as festividades religiosas pagãs. *Absorção do índio* e *São Francisco beijando os leprosos* são painéis de Orozco dos quais Eisenstein tomou aspectos visuais básicos para sua narrativa fílmica. Outro tema em *Fiesta*, a viagem de barco do toureiro David Licierda, acompanhado de duas mulheres, condiz, esteticamente, com o mural de Diego Rivera *Sexta Feira da Paixão no canal de Santa Anita*.

Já no episódio *Maguey* Eisenstein procura representar o cotidiano dos trabalhadores em grandes fazendas, a exploração de mão de obra e a luta de classes durante o *porfiriato*. Este episódio antecederia o episódio *Soldadera*, que representa a insurreição de *los de abajo*. A inspiração visual para representar *Maguey*, segundo Alfaro,

procede das múltiplas gravuras e pinturas de Guadalupe Posada ou de José Clemente Orozco, das diversas paisagens de José María Velasco, assim como dos murais pintados por Ernesto Icaza na fazenda de Tetlapayac [...] ou, principalmente, de *Paisagem e magueyes*, *A professora rural*, *A libertação do peão*, *O capataz*, *Camponeses*, *O enterro do Peão*, *A fazenda (A plantação)*, *Os exploradores*, *Sol e terra* e *Governo ruim*, painéis realizados por Rivera.⁸⁷

O episódio *Soldadera* seria construído a partir da obra do jornalista estadunidense John Reed, que narrou parte da guerra pela perspectiva do exército liderado por Pancho Villa⁸⁸, e expressaria a revolução através da experiência de uma humilde camponesa que combate ao lado de seu esposo. A narrativa teria seu

⁸⁷ *Ibidem*, p. 83.

⁸⁸ REED, John. **México Rebelde...***op. cit.*

estilo visual inspirado na obra plástica de José Clemente Orozco. *Soldadera* seria realizado em desertos, bosques e montanhas; e uma das locações onde filmaria o episódio ficava em um lugar perto de Tehuacan, Puebla. Por fim, “no epílogo, seria dedicado a exaltar o México moderno e a retratar as celebrações do ‘dia dos mortos’⁸⁹. Para concluir o filme, Eisenstein buscaria referência nas caveiras de José Guadalupe Posada (1851-1913).

A presença do cineasta soviético Eisenstein e sua obra realizada em solo mexicano não surtiram efeito imediato na cinematografia mexicana, pois os cineastas dessa geração seguiam o modelo hollywoodiano de estética fílmica. Eisenstein explorou, após fazer uma longa pesquisa, os símbolos da mexicanidade, como o índio, o *Maguey* e a revolução. A partir do material recolhido trabalhou os temas e, com isso, nos anos seguintes sua estética foi percebida nas gerações de cineastas posteriores aos anos de 1930.

Dos 18 filmes sobre a revolução nos anos de 1930 catalogados por Emílio García Riera, uma maioria representa episódios das lutas armadas, fixando-se, na maioria das vezes, na luta prolongada dos revolucionários – Emiliano Zapata, Pancho Villa, Venustiano Carranza, Francisco Madero e Álvaro Obregón – contra o ditador Porfírio Díaz e o contrarrevolucionário Victoriano Huerta. Três deles (*Rebelión*, Manuel G. Gómez, 1934; *El índio*, Armando Vargas de la Maza, 1938, e *Mala yerba*, Gabriel Soria, 1940) trataram as injustiças nos últimos tempos do *porfiriato*, procurando mostrar as causas do levante revolucionário. Outros quatro (*Contrabando*, Albert Méndez Bernal, 1932; *Janitzio*, Carlos Navarro, 1934; *Redes*, Fred Zinnemann e Emílio Gómez Muriel, 1934, e *La bestia negra*, Gabriel Soria, 1938) fizeram referência aos problemas presentes no governo de Lázaro Cárdenas, como o caciquismo rural e o trabalho em ferrovias em tempos de cardenismo. *Allá em el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), mostra através de um comédia rancheira, embora não fosse sua intenção, as injustas condições reinantes nas *haciendas* pós-revolucionárias.

Nos filmes descritos há dramas, westerns, aventuras, comédias e histórias de amor. Na maioria, utilizaram canções explorando os recursos do cinema sonoro recém-chegado no país. Esses filmes foram produzidos, adaptados e dirigidos por

⁸⁹ ALFARO, Eduardo de la Vega. **Eisenstein e a pintura mural mexicana...***op. cit.*, p. 88.

dois grupos de cineastas. Um, composto pelos veteranos Miguel Contreras Torres e Manuel R. Ojeda, que contaram com o apoio do governo Cárdenas, e em seus filmes mostraram uma versão positiva da história recente. Fizeram como desejava Lázaro Cárdenas, que seu governo fosse visto como uma espécie de continuidade da revolução e olhar, interpretar e representar a revolução traria resultados positivos que favoreceriam sua intenção de governo. Por outro lado, o grupo mais jovem de cineastas, como Fernando de Fuentes, Chano Urueta, Juan Bustillo Oro e Mauricio Magdaleno, mostraram uma visão crítica e desencantada do passado revolucionário. E, entre esses dois extremos, surgiram aqueles que utilizaram a revolução como fundo para representar histórias de amor.

Os filmes produzidos nos anos de 1930, muitos deles financiados pelo governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940), constituem um conjunto heterogêneo da produção cinematográfica mexicana. Diretores como Juan Bustillo Oro, Arcady Boytler, Gabriel Soria, Chano Urueta e Fernando de Fuentes produziram obras notáveis e trataram diferentes temas da revolução, mesmo sobre a tutela do Estado e, em alguns casos, sob censura, como foi o caso dos filmes *El prisionero trece* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes.

Durante essa fase pré-industrial do cinema mexicano, cineastas, como Fuentes, começaram a construir uma visão heroica e ao mesmo tempo conduzida por uma leitura crítica do passado revolucionário, ainda recente na memória do mexicano. Uma visão heroica conduzida pela ideia de que o conflito foi articulado pelo triunfo da traição⁹⁰, como mostra Álvaro V. Mantecón:

En las películas de Fernando de Fuentes, como en otras de los años treinta, comienza a construirse una gesta heroica que también contiene una visión crítica que está muy cercana a la distancia que las clases media y alta del país sentían por aquellos años hacia el cardenismo.⁹¹

Nos anos de 1930, Fernando de Fuentes, na relação entre o cinema e a revolução, se destacará na cinematografia nacional e sua obra dominará os anos de 1930. Para alguns historiadores do cinema, os anos de 1930 foram marcados pelos filmes de Fuentes e dentre esses se destacam a *Trilogia de la Revolución: El*

⁹⁰ A expressão “Triunfo da Traição” será, a partir daqui, seguindo a interpretação dos filmes de Fuentes por Álvaro V. Mantecón.

⁹¹ CINETECA NACIONAL. **Cine y Revolución**. México. 2010, p. 24-25.

prisionero trece (1933), *El Compadre Mendoza* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Jhon Mraz observou que, comparados à obra dos principais muralistas, o filme de Fuentes está

mais próximo do pessimismo de José Clemente Orozco que do otimismo governista de Diego Rivera ou ao estridentismo marxista de David Alfaro Siqueiros: enfatizam a dor e o sofrimento, mais que as transformações; preferem deixar transpirar desencanto pelos defeitos da revolução, em vez de celebrar suas conquistas.⁹²

El Compadre Mendoza narra a história de um *hacendado*, Rosalío Mendoza, amigo e compadre do general zapatista Felipe Nieto, que vive fazendo e pedindo favores a ambos os lados da contenda, lucrando assim com a guerra. Em plena revolução, Rosalío Mendoza se vê obrigado a trair seu amigo e os zapatistas para conseguir salvar o que restava de seus negócios. Em uma alegoria política, representando a derrota dos zapatistas pelos carrancistas, Felipe Nieto é traído e entregue ao coronel Bernáldez, que sob o argumento de que teria aderido à causa zapatista, o assassina e expõe seu corpo, como troféu, na entrada da *hacienda*.

Em *¡Vámonos con Pancho Villa!* Fuentes narra a experiência de seis peões na revolução ao lado da figura heroica de Pancho Villa. Embora o título traga o nome de Villa, é a história dos seis amigos o tema central do filme. Ao lado de Villa, os peões vivem vitórias seguidas de derrotas, e após a vida de um a um ser tragada pela guerra, o último sobrevivente (Tibúrcio Maia) retorna ao seu rancho a mando do general Villa, temendo uma epidemia de varíola entre os soldados. Tibúrcio, abatido pelo que viveu na revolução, retorna para seu lar para aguardar o chamado de retorno que Villa faria. O fim trágico proposto para esse filme foi censurado pelo governo de Lázaro Cárdenas, pois aos olhos deste presidente, Fuentes estaria denegrindo o passado da revolução⁹³.

Assim como a geração de cineastas dos anos de 1930 refletia criticamente sobre os mitos fundadores e legitimadores da nova ordem, na década seguinte uma nova geração de cineastas participa da sua construção com entusiasmo. Um

⁹² MRAZ, John. **A Revolução no México e em Cuba...** *op. cit.*, p. 433.

⁹³ A análise desse filme e de *El compadre Mendoza* será retomada a aprofundada, sob a ótica da filosofia de Walter Benjamin, no terceiro capítulo deste trabalho.

elemento essencial responsável para essa participação foi a institucionalização da revolução, que produziu a história oficial da revolução mexicana característica dos filmes sobre o conflito. A história oficial reúne as facções revolucionárias em um mesmo grupo, desprezando as diferenças entre elas, tão profundas como as que tinham com Porfírio Díaz e Victoriano Huerta. Por isso os filmes dessa década quase sempre se localizam no período entre 1913 e 1914, quando as facções revolucionárias se uniram para combater o inimigo Huerta.

Em 1940, a revolução mexicana deu um giro para a direita e suas representações sofreram uma profunda transformação. A partir da institucionalização da revolução, os governos buscaram uma homogeneidade da nação e da identidade nacional; um México unido pela história oficial. Não um país plural ou de diversidade cultural, mas uma história, uma memória. O cineasta Emílio Fernández, particularmente adaptado à ideologia dominante da unidade nacional, refletiu:

Meus próprios filmes se basearam nas experiências da minha vida com meu próprio povo. Pertenço a uma família muito humilde. Em um nível social, todos formamos uma só classe no México, graças aos benefícios da Revolução. A todos nos unifica um só pensamento: o México.⁹⁴

A representação da revolução perde o caráter crítico da década anterior, dando espaço à apropriação e representação do passado revolucionário como elemento construtor de um novo México e de uma nação unificada pela revolução, aproximando-o, assim, da perspectiva de história concebida pelas classes médias e altas do México pós-revolucionário. Nos anos de 1940, “la representación de la lucha armada perderá ese sentido metahistórico de triunfo de la traición para transformarse en la lucha desgarrada que da origen a un país de instituciones”⁹⁵.

Portanto, a revolução que foi lembrada pelo cinema mexicano da década de 1930 como uma revolução caótica e destrutiva conduzida pelo triunfo da traição – caso das narrativas de Fuentes –, se transformou, a partir de Lázaro Cárdenas

⁹⁴ MONSIVAÍS, Carlos (1988) *Apud* MRAZ, John. **A Revolução no México e em Cuba...** *op. cit.*, pp. 439-440.

⁹⁵ CINETECA NACIONAL. **Cine y Revolución...** *op. cit.*, p. 25.

(1934-1940) e Manuel Ávila Camacho (1940-1946), em uma ação necessária para a construção de um novo país nos anos de 1930 e 1940, consolidando a partir daí a representação do processo revolucionário no passado mexicano sob a ótica das elites vencedoras aninhadas ao Estado. Ou seja, “a identificação afetiva com o vencedor beneficia sempre e respectivamente os dominantes do momento”⁹⁶. Vencedores, naquele momento, significava serem herdeiros dos vencedores de outrora. A partir daí, a descontinuidade histórica representada nas telas nos anos de 1930 foi soterrada pela perspectiva de continuidade histórica tradicional nos anos de 1940, em que a revolução passa a fazer parte de um encadeamento de fatos da história do país, que liga, através de uma linha do tempo, a independência, passando pela reforma e posteriormente pelo levante armado. A este feito, lembrou Carlos Alberto Sampaio Barbosa:

Desde a década de 1940, uma noção de continuidade revolucionária e de etapas sucessivas se impõe à concepção de Revolução Mexicana. Os problemas surgidos com a transformação do México eram encarados como novas tarefas para as quais no decorrer dos anos os governos continuadores da Revolução dariam solução. A essa concepção temporal se agrega a ideia de nação como uma herança histórica sem fissuras, que se consolidou no governo de Lázaro Cárdenas e se solidificou no de Manuel Ávila Camacho.⁹⁷

Vários cineastas participaram dessa uniformidade nacionalista financiada pelo Estado. E assim como a filmografia sobre a revolução mexicana de Fernando de Fuentes dominou a geração de 1930, a equipe do cineasta Emilio ‘O índio’ Fernández e o fotógrafo Gabriel Figueroa produziram impactantes filmes com prestígio internacional sobre a revolução nos anos de 1940, sobretudo sob a ideologia dominante, constituindo-se no cineasta que melhor representou a revolução na geração dos anos de 1940.

As grandes produções de Emilio Fernández sobre o tema da revolução foram *Flor silvestre* (1943)⁹⁸ e *Enamorada* (1946)⁹⁹. Estes filmes, como já sinalizado,

⁹⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história...*op. cit.*, p, 66.

⁹⁷ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910**...*op. cit.*, p. 29.

⁹⁸ **Flor Silvestre**. Produção: 1943. Direção: Emilio Fernández. Fotografia: Gabriel Figueroa. Edição: Jorge Bustos. Artistas: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Miguel Ángel Ferriz, Mimí Derba, Eduardo Arozamena. Duração: 94 min.

condizem com a ação do Estado mexicano, sob a ordem do Partido da Revolução Institucional (PRI) – que comandou o México sob uma ditadura de partido até os anos 2000 –, de formar uma memória e uma história oficiais, utilizando o recurso da imagem cinematográfica como ferramenta para formar a opinião pública.

Flor silvestre, um melodrama sobre a revolução, conta a história de um filho de um homem muito rico, José Luis, que se apaixonou por uma mulher pobre, chamada Esperanza. Como são de classes diametralmente opostas, o amor dos dois causa a ira dos pais de José Luis e ele escolhe o amor de Esperanza e unir-se às causas da revolução. O casal foge, e em um rancho humilde podem viver em paz, até que bandidos disfarçados de revolucionários sequestram Esperanza e o filho do casal. Os bandidos obrigam José Luis a entregar-se em troca da soltura de sua família e, uma vez sob o domínio dos bandidos, em uma cena excelentemente dolorosa, é executado. Sozinha, Esperanza fica com seu filho e o cria. O jovem, vestido como militar, representa o Estado Revolucionário Mexicano.

Já no início do filme percebemos a uniformidade nacionalista financiada pelo Estado. Esperanza aparece ao lado de seu filho e, olhando o horizonte, rememora e narra para seu filho as injustiças passadas. O jovem, trajando vestes militares, ouve atentamente a história¹⁰⁰. Esperanza representa a revolução, que gerou o novo Estado. A história narrada por Esperanza aponta, como muitos historiadores, a questão da terra como o problema central da revolução no México. “Por tudo o que lutam os homens se reduz à possessão da terra”, diz Esperanza.

⁹⁹ **Enamorada**. Produção: 1946. Direção Emílio Fernández. Fotografia: Gabriel Figueroa. Edição: Gloria Schoemann. Artistas: María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, José Morcillo, Eduardo Arozamena, Miguel Inclán, Manuel Dondé, Eugenio Rossi, Norma Hill, Juan García, José Torvay, Pascual García Peña. Duração: 99.min.

¹⁰⁰ **Flor Silvestre** (03':24”).



Imagem 2 – Cena do filme *Flor Silvestre*, com a personagem Esperanza e seu filho, representando o novo Estado mexicano.

Ao término do filme, após narrar o gesto heroico de seu falecido esposo José Luis, Esperanza diz: “agora já conheces a história desta terra, que é a história de toda a terra do México.” Seguindo o discurso da história oficial, Esperanza diz que sobre as lutas dos revolucionários se levanta o México de hoje, onde palpita uma vida nova.

Enamorada narra a história do general zapatista José Juan Reyes, que toma a cidade de Cholula e lá conhece Beatriz, filha de um senhor rico da cidade. Após se apaixonar por ela, seguida pela insistência do general, Beatriz abandona seu noivo estrangeiro e escolhe seguir José Juan rumo à batalha.

Assim como em *Flor silvestre*, Fernández usa o passado revolucionário para narrar uma história. Ali ele representa os personagens, o lugares, as causas e a contenda. Participando com entusiasmo da ideia dominante de identidade nacional, Fernández, em *Enamorada*, comete algumas atrocidades ou aberrações históricas. Ele reafirma o mito governista mais importante da revolução, de que o conflito foi uma luta dos bons contra os maus. Para isso funde o zapatismo, o carrancismo e o exército federal mediante o uniforme que José Juan usa no decorrer do filme.

Quando José Juan aparece pela primeira vez, ele está vestido como os zapatistas, com enorme *sombrero* sobre a cabeça, bandoleiras cruzadas sobre o peito; em seguida, aparece vestido com trajes que relembram os revolucionários

constitucionalistas, liderados por Venustiano Carranza; em outra cena, José Juan veste o uniforme militar do exército federal, o mesmo que lutou contra os revolucionários. Ao fazer isto, Fernández despreza as diferenças que existiram entre as facções durante os anos de guerra. Entre Emiliano Zapata e Venustiano Carranza, os planos de transformação política e social eram bem distintos, não havendo muitos pontos de convergência entre eles. Portanto, Fernández, ao fundir as forças revolucionárias em um só personagem, despreza o passado revolucionário e se junta à ideologia dominante, a dos vencedores, para criar uma história onde o México não seria heterogêneo, mas sim unido pela luta política, econômica e social.

O cinema dos anos de 1940, sobretudo pelos filmes do cineasta Emílio Fernández e do fotógrafo Gabriel Figueroa, ajudou a recriar o passado pela ótica do novo Estado. Perdeu-se, nos filmes da década de 1940, o olhar crítico e desencantador característico das obras de Fernando de Fuentes, para dar lugar à produção da história oficial.



Imagens 3, 4, 5 e 6 – cenas do filme *Enamorada*.

Para realizar os filmes sobre a Revolução, e neles narrar as desventuras e os feitos ‘heroicos’ dos revolucionários, os autores e diretores das décadas de 1930 e 1940 tomaram como fonte de inspiração a literatura sobre a revolta armada. Estas obras, de renomados escritores mexicanos, adaptadas à linguagem cinematográfica, proporcionaram os melhores filmes sobre os anos de guerra. Destacam-se os filmes *El Compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933) adaptado para o cinema a partir do conto de Mauricio Magdaleno; *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935) sobre a novela de Rafael F. Muñoz; *Los de abajo* (com duas versões, uma de 1939, dirigida por Chano Urueta, e outra de Servando González, de 1976), que utilizou a novela de Mariano Azuela para a adaptação cinematográfica; *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943), sobre a novela *Sucedió ayer* de Fernando Robles; *La Negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949), baseado na obra de Francisco Rojas González.

Embora o presente trabalho não se detenha no estudo da relação entre história e literatura, no processo de trabalho aqui utilizado incluí um diálogo – à medida que o estudo exigiu – com as obras de Mauricio Magdaleno e Rafael Felipe Muñoz, entendendo ambas como fontes que acrescentam mais elementos à pesquisa.

Dos filmes aqui escolhidos, elegi um padrão de representação em que se destacam três grupos de elementos: os ‘personagens’, o ‘espaço’ e a ‘violência’. No caso dos ‘personagens’, podemos dividi-los em: principais – os líderes, que de muitas maneiras assumem um papel simbólico fundamental na narrativa –; os secundários – aqueles que acompanham ou vivem em torno dos líderes; e, por fim, as ‘tropas’ ou os combatentes. O segundo grupo denominamos *espaço*: o local propriamente dito, ou seja, o teatro da guerra, que em nosso caso é o campo, o campo de batalha, a *hacienda*¹⁰¹ e, em poucos momentos, a cidade. Por fim, o terceiro grupo, a ‘violência’, a representação do conflito por meio de cenas de ataques, de mortos e feridos.

¹⁰¹ Segundo os costumes mexicanos, a *hacienda* era uma propriedade cuja extensão territorial seria superior a uma propriedade de até 2000 hectares. Até 2000 hectares, os mexicanos chamavam de rancho. Sobre *hacienda*, ver: MAGAÑA, Gildardo. Formación de las haciendas y desarrollo alcanzado. In: MAGAÑA, Gildardo. **Emiliano Zapata y el agrarismo em Mexico**. México. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. 1985.

CAPÍTULO III – MEMÓRIAS DE OUTRA REVOLUÇÃO MEXICANA

*Algún día, cuando triunfe el Plan de Ayala y
ya todo esté en paz, y los campesinos seamos
dueños de nuestra parcela, puede que hasta nos dé
gusto acordamos de todo esto.*

*Ya algún día se nos hará justicia a los que
peleamos por ideales.*

Mauricio Magdaleno

Este capítulo pretende abarcar a rememoração do passado revolucionário mexicano, sobretudo dos grupos zapatistas e villistas, na representação cinematográfica do cineasta Fernando de Fuentes presente em *El Compadre Mendoza* e *¡Vámonos con Pancho Villa!*. Estes, ao invés da grande maioria dos filmes sobre o acontecimento, não glorificam a guerra civil; pelo contrário, fazem uma dura crítica a ela. Fuentes, segundo John Mraz, enfatizou a dor e o sofrimento, mais que as transformações¹⁰². Com isso, nas palavras de Jorge Ayala Blanco, a obra de Fuentes dominou a década de 1930, porque ele conseguiu dar um tratamento sério ao tema da revolução¹⁰³. Daí minha tentativa, a partir dos filmes de Fuentes, de narrar outra história que não as contadas e recontadas pelos grupos que ocuparam e ocupam o Estado pós-revolucionário mexicano.

Nos capítulos anteriores, procurei narrar as causas políticas, econômicas e sociais que impulsionaram o mexicano a romper com uma continuidade histórica de exploração, pobreza e sofrimento, causada pelo avanço do progresso capitalista no campo durante o *porfiriato*. E com armas nas mãos tentaram, com suas próprias vidas, uma ruptura naquele quadro estabelecido pelo governo de Porfírio Díaz. Busquei, também, narrar os anos de guerra, destacando as distintas revoluções que surgiram nos anos de 1910; seus protagonistas, bem como o ideal de revolução que cada grupo revolucionário representou. Em seguida, procurei mostrar que a arte, em especial o cinema, se ocupou da representação do passado revolucionário mexicano, narrando diferentes revoluções durante e entre os anos que se seguiram

¹⁰² MRAZ, John. A Revolução no México e em Cuba: filmando suas histórias. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009, p. 433.

¹⁰³ BLANCO, Jorge Ayala. **Aventura del cine mexicano**. México: Ediciones Era, S. A., 1968, p. 16.

à guerra. E também, paralela à representação imagética de Fuentes, vemos que um ideal de continuidade revolucionária, de unidade e de formação de um novo México se desenvolveu, produzindo assim a história oficial, predominante e característica dos governos pós-revolucionários.

Como já sinalizado no capítulo anterior, a década de 1930 foi politicamente turbulenta. A questão da expropriação da terra, mesmo sendo a propulsora da revolução de 1910, não teve a devida atenção dos governos militares pós-revolução de Álvaro Obregón (1920-1924), de Plutarco Elias Calles (1924-1928) e aqueles já mencionados anteriormente, que governaram o México à sombra da figura política de Calles, período conhecido como *maximato*. Com isso, “entre 1915 e 1934, somente 7,6 milhões de hectares, 15 por cento da superfície cultivada, e 800 mil camponeses, o que significava cerca de dez por cento dos trabalhadores do campo, integraram o programa de reforma agrária”¹⁰⁴. Ou seja, as facções revolucionárias camponesas não alcançaram aquilo por que lutaram, uma verdadeira transformação no campo. Por fim, foram traídas pelas facções constitucionalistas vencedoras do levante armado.

Foi neste contexto que o então jovem cineasta Fernando de Fuentes, pertencente a uma família de classe média urbana, dirigiu as principais obras de sua carreira cinematográfica. Fuentes foi influenciado pela estética cinematográfica hollywoodiana e fazia parte de uma geração renomada de cineastas mexicanos, como Juan Bustillo Oro, Gabriel Soria e Carlos Navarro. Em 1933, o diretor realizou o primeiro dos seus três filmes de caráter crítico e desencantado sobre o passado revolucionário, *El prisionero trece*. Neste, com uma linguagem muito sóbria, Fuentes criticou o exército do passado e do presente, ao retratar o chefe militar Julián Carrasco envolvido com problemas alcoólicos, e que ordena o fuzilamento de seu próprio filho. O filme, por ser “tão crítico à hegemonia do grupo militarista triunfante na revolução, chegou a ser censurado por Lázaro Cárdenas em 1933, quando era ministro da guerra”¹⁰⁵.

A partir de *El prisionero trece*, Fuentes produz outros dois filmes que, assim como o primeiro, abriram uma nova janela para o passado, permitindo a rememoração de outra experiência histórica revolucionária. Nos filmes de Fuentes, a

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 73.

revolução aparece como um cenário onde se desenrola a narrativa; neles a revolução se mostra como uma força inexorável que não cessa de exercer sua influência sobre os indivíduos, dando impulso à trama. Ou seja, nos três filmes sobre a revolução feitos por Fuentes, conhecidos como *Trilogia de la Revolución*, encontramos o inverso da historiografia sobre o tema. Portanto, Fuentes, assim como outros da sua geração, marchou na contramão da historiografia oficial sobre a revolução, representando-a como uma ruptura e, por outro lado, contemplando as reivindicações passadas dos grupos oprimidos.

Com isso, cabe aqui um diálogo com a filosofia da história de Walter Benjamin. Para este autor, e como já sinalizamos em outro momento, o historiador deve buscar e escrever uma outra história, uma anti-história¹⁰⁶. Assim, é função do historiador exercer uma empatia com a tradição histórica dos vencidos, pois com os vencedores do passado e do momento a historiografia oficial já se encarrega de lembrar e narrar. Portanto, em termos históricos, “trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos”¹⁰⁷. Como diz o próprio Benjamin:

Ora, os dominantes do momento são os herdeiros de todos aqueles que uma vez venceram. Portanto, a identificação afetiva com o vencedor beneficia sempre e respectivamente os dominantes do momento [...] Quem quer que, até hoje, levou a vitória, marcha no cortejo do triunfo que conduz os dominantes de hoje por cima dos que hoje jazem por terra. Como sempre foi costume, a presa é conduzida no cortejo triunfante.¹⁰⁸

Portanto, nos três filmes de Fernando de Fuentes sobre a revolução, produzidos e dirigidos entre 1933 e 1935, identificamos uma aproximação da narrativa imagética do cineasta com o apelo benjaminiano de escrever uma anti-história, a ‘contrapelo’. A partir da análise detalhada dos dois filmes aqui escolhidos como objeto de estudo, teceremos, à medida que o texto permitir, um diálogo com a filosofia da história de Walter Benjamin, destacando os conceitos de redenção e reparação.

¹⁰⁶ GAGNEBIN, Jeanne M. **Walter Benjamin**...*op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁷ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 74.

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter apud: GAGNEBIN, Jeanne M. **Walter Benjamin**...*op. cit.*, p. 66.

No plano cultural, Fuentes, no início dos anos de 1930, contava com elementos que nos anos de 1920 os cineastas não haviam utilizados, como o recurso do cinema falado, e uma estética 'nacionalista', que nos anos de 1930 nortearam os caminhos seguidos pela indústria cinematográfica mexicana. Entre 1933 e 1937, a indústria do cinema experimentou resultados no plano estético e no terreno comercial em um movimento conhecido como 'nacionalismo cinematográfico'. De um lado, o 'nacionalismo liberal', proveniente do governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) - presente no filme *¡Vámonos con Pancho Villa!* -, onde se buscava criar um cinema voltado para a educação e conscientização das massas. De outro lado, o 'nacionalismo conservador', representado pelo filme de Fernando de Fuentes *Allá en el Rancho Grande* (1936), com um cinema comercial voltado para o entretenimento.

El Compadre Mendoza e *¡Vámonos con Pancho Villa!* fazem parte deste quadro político e cultural mexicano. Fuentes estava inserido numa política de continuidade revolucionária e de uma indústria cultural cinematográfica em gestação. Portanto, buscou na literatura revolucionária recursos para, a partir da linguagem cinematográfica, lançar sobre a Revolução Mexicana sua crítica a respeito das traições e corrupções que deram sentido histórico ao movimento armado de 1910. Sua narrativa tem em comum as experiências revolucionárias de homens e mulheres que não alcançaram o objetivo inicial que os levaram à participação na contenda. Os personagens Felipe Nieto (Antonio R. Frausto) e Tibúrcio Maia (Antonio R. Frausto), figuras centrais dos dois filmes de Fuentes aqui analisados – pelos quais a narrativa se desenvolve –, carregam expectativas 'românticas', ligadas diretamente à questão da terra. Porém, ambos são eliminados por traições e corrupções, o que atribui à Revolução um caráter de desencanto, apontando que para alguns a ação não triunfou. Portanto, buscaremos compreender como Fuentes constrói essa trama de sentidos, lançando luz ao passado revolucionário em diálogo com o presente em que é rememorado, sob a aura benjaminiana.

3.1. EL COMPADRE MENDOZA E A REVOLUÇÃO MEXICANA

Entre os anos de 1931 e 1940, foram produzidos cerca de 250 filmes no México. Entre estes, uma quinta parte se ocupou dos episódios da história da nação, sendo a Revolução o episódio mais representado pelo cinema dos anos de 1930, com 18 filmes produzidos naqueles anos¹⁰⁹. O principal critério que define o conjunto de filmes que aqui se aborda é que eles representam episódios das lutas revolucionárias. Os limites temporais correspondem aos anos de 1913 a 1916, com uma marca maior em 1914, quando as facções se uniram para derrotar o usurpador Victoriano Huerta (1913-1914). É notável a diversidade de propostas destes filmes, uma característica das indústrias de cinema dos anos de 1930 que, sem um rumo claro, buscavam identificar os gêneros, as histórias e os artistas que lhes garantissem popularidade. Por exemplo, três destes filmes (*Rebelión*, Manuel G. Gómez, 1934; *El indio*, Armando Vargas de la Maza, 1938, y *Mala yerba*, Gabriel Soria, 1940) representaram as injustiças passadas durante o governo de Porfirio Díaz, mostrando as causas do levante armado. Outros quatro (*Contrabando*, Alberto Méndez Bernal, 1932; *Janitzio*, Carlos Navarro, 1934; *Redes*, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934, e *La bestia negra*, Gabriel Soria, 1938) fizeram referência aos problemas do presente com uma insurreição, ao caciquismo rural e ao trabalho nas ferrovias durante o governo de Lázaro Cárdenas.

Um exemplo para essa diversidade de propostas pode ser percebido no esforço vital daquela geração em fortalecer o nacionalismo mexicano e a busca de uma nova identidade nacional. Quando *El Compadre Mendoza* e os outros filmes daquela década foram produzidos, a consolidação ideológica da década de 1940 – elemento crucial da institucionalização revolucionária – ainda não tinha produzido a história oficial característica dos filmes de conflito. Como já dito aqui, a ideia mais difundida sobre a Revolução era de que ela havia sido uma luta prolongada entre revolucionários e contrarrevolucionários. Já nos anos de 1940, as representações sobre a Revolução Mexicana se transformaram radicalmente. E assim, “com a

¹⁰⁹ Fernando de Fuentes dirigiu *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935); Miguel Contreras Torres, *Revolución* (1932) e *La golondrina* (1938); Chano Urueta, *Enemigos* (1933) e *Los de abajo* (1939); Arcady Boytler, *El tesoro de Pancho Villa* (1935) e *¡Así es mi tierra!* (1937); Rubén C. Navarro, *Corazones en derrota* (1933); Roberto O’Quigley, *Cielito lindo* (1936); Manuel R. Ojeda, *Judas* (1936); Alejandro Galindo, *Almas rebeldes* (1937); Guillermo Hernández Gómez, *La Adelita* (1937); Juan Orol, *El derecho y el deber* (1937); Martín de Lucenay, *La Valentina* (1938); Guz Águila y Guillermo Calles, *La justicia de Pancho Villa* (1938), e Raúl de Anda, *Con los Dorados de Villa* (1939).

institucionalização da Revolução, a mexicanidade se transformou numa doutrina governista desenhada para instituir a homogeneidade da ‘Unidade Nacional’¹¹⁰.

El Compadre Mendoza faz parte dessa geração, porém traz outras experiências históricas ‘inadequadas para o contexto’. Começou a ser filmado a partir de 17 de dezembro de 1933 nos estúdios da Nacional Productora, estrelando em abril de 1934, no cinema Palácio. Foi produzido pela Interamericana Films, S. A. e dirigido por Fernando de Fuentes. O roteiro foi uma adaptação para o cinema de Fuentes e Juan Bustillo Oro, a partir do conto *El Compadre Mendoza*, do escritor mexicano Mauricio Magdaleno¹¹¹. Este filme foi o primeiro a representar a revolução zapatista utilizando-se do recurso do cinema falado, que proporcionou, além do diálogo, a inserção de canções características do conflito. Com esse filme o cinema mexicano abordou pela primeira vez um tema histórico com intenções polêmicas. Para alguns críticos e historiadores do cinema, *El Compadre Mendoza* é o filme que melhor explorou a revolução mexicana, sobretudo do ponto de vista zapatista. Segundo Jorge Ayala Blanco, esta obra é uma alegoria política¹¹². Fuentes toma o espaço micro de um *hacienda* para ali narrar o desenrolar da guerra, além de estarem bem representados os personagens, as causas e os desdobramentos.

O filme conta que ao Sul da República, na *hacienda* Santa Rosa, em Huichila, no Estado de Guerrero, habita Rosalío Mendoza (Alfredo del Diestro), um rico fazendeiro que sobrevive, em plena revolução, fazendo e pedindo favores a ambos os lados da guerra. Sua fazenda é constantemente visitada ou invadida alternativamente pelas forças revolucionárias de Emiliano Zapata, pelas tropas federais contrarrevolucionárias de Victoriano Huerta e pelos combatentes constitucionalistas liderados por Venustiano Carranza. Para sobreviver, Rosalío prefere não tomar parte na contenda. Nesse filme, Fuentes, demonstra claramente sua simpatia pela revolução zapatista.

O filme começa com uma imagem do que seria um sulco no solo, lembrando uma terra preparada à espera para o cultivo. Com isso, Fuentes, mostra já de início a causa da luta zapatista, a questão da terra. Quando a câmera se afasta, abrindo o

¹¹⁰ MRAZ, John. A Revolução no México e em Cuba: filmando suas histórias. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo...op. cit.**, p. 439.

¹¹¹ RIERA, Emilio García. **Historia documental del cine mexicano**. Tomo I. 1926/1940. México: Ediciones Era, S/d. p. 57

¹¹² BLANCO, Jorge Ayala. **Aventura del cine mexicano...op. cit**, pp. 16-22.

plano, percebe-se que se trata de um combatente zapatista caminhando, dentre muitos fatigados, exaustos devido à guerra, arrastando sua arma no solo árido e seco, ao encontro da *hacienda* Santa Rosa. Os combatentes estão todos vestidos de branco, com seus enormes *sombreros* característicos. Segundo afirma Alimonda, “Os morelenses vestiam-se tradicionalmente de branco, com grandes *sombreros* de palha. Quem não estivesse assim vestido, corria sérios riscos se se aventurasse além da praça central de Cuernavaca”¹¹³.



Imagens 7 e 8 – cenas do filme *El Compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes.

No filme, os generais zapatistas Eufêmio Zapata (irmão de Emiliano Zapata) e Felipe Nieto (Antonio R. Frausto) são representados com várias cananas atravessadas no peito e montados a cavalo, pois naqueles anos possuir uma montaria representava um custo que a maioria dos camponeses não possuía para adquirir um animal. O filme, como já mencionou Ayala Branco, é uma alegoria política, e o recorte temporal feito por Fuentes se inicia em 1913 e termina em 1919. Com esse recorte, Fuentes, representa a revolução zapatista e o conflito armado entre zapatistas e huertistas, e posteriormente zapatistas e carranzistas, até a traição e assassinato de Felipe Nieto. Como uma alegoria política, entendemos que a representação imagética de Fuentes corresponde à personificação de Emiliano Zapata e sua luta na figura do general zapatista Felipe Nieto.

Na medida em que a narrativa se desenvolve, Fuentes, em vários momentos, se mostra atento à lembrança da experiência dos vencidos,

¹¹³ ALIMONDA, Héctor. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Moderna, 1986, p. 49.

destacando momentos de alegria, sofrimento e exaustão compartilhados entre o grupo de combatentes zapatistas. A narrativa representa o grupo envolvido em negócios dentro da casa, porém Fuentes não perde de vista o grupo desprovido de uma participação junto à elite agrária. Por exemplo, durante o casamento de Rosalío com Dolores, que veremos mais adiante, há duas festas, uma no salão de festas da fazenda, regada a boas bebidas e músicas com violino e outros instrumentos nobres, e outra no pátio da fazenda, onde os peões festejam, bebendo ‘Moro y refino’¹¹⁴ ao som de um *mariachi* que havia andado por Morelos, e canta os horrores da guerra e os encantos da terra. Nesse momento, Fuentes mostra as diferenças de cada uma das classes a partir do tipo de festejo. Paralelamente à trama de Felipe e Rosalío, salta aos nossos olhos a representação do oprimido sem nome, de feições surradas pelo sofrimento no campo e pela guerra, verdadeiros Hércules-Quasímodos¹¹⁵. Como nos lembra Benjamin sobre a tarefa do historiador, é preciso ser “solidário aos que caíram sob as rodas de carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade”¹¹⁶. Portanto, como o início já assinala, o filme de Fuentes se ocupa da representação do passado do ponto de vista dos oprimidos.

Em *El Compadre Mendoza*, os grupos sociais estão claramente representados. Os personagens Eufêmio Zapata e Felipe Nieto representam o movimento armado zapatista – sobretudo na figura de Nieto. Trazem como causa a luta dos indígenas do Estado de Morelos pelo direito à restituição das terras comunais aos *pueblos*, sob a regência do *Plano de Ayala*, após um longo processo de expropriações de suas terras pelos grandes fazendeiros. Na alegoria política que o cineasta constrói neste filme para mostrar a história da revolução numa perspectiva zapatista, o personagem Felipe Nieto é a representação do próprio Emiliano Zapata e sua luta na guerra, durante os anos de 1913 a 1919, contra as forças federais do contrarrevolucionário Victoriano Huerta e Venustiano Carranza (1917-1920). Para se expressar Fuentes recorre à alegoria, que se caracteriza fundamentalmente pela multiplicidade de sentidos. Com isso, a imagem de Zapata exposta na parede da fazenda conduz a linguagem alegórica do filme, no sentido de

¹¹⁴ MAGDALENO, Mauricio. **El compadre Mendoza**. México: Promexa Editores, 1979, p. 269.

¹¹⁵ A expressão “Hércules-Quasímodos” aqui utilizado foi apropriada a partir de Euclides da Cunha em *Os Sertões*.

¹¹⁶ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin...op. cit.**, p. 73.

que a luta de Emiliano Zapata e seus seguidores estão configuradas no personagem Felipe Nieto. Para Benjamin, a imagem alegórica toma o passado como um entulhamento de ruínas, mas cada fragmento ressuscita no momento em que recebe uma significação.

Enquanto a alegoria remete a algo que não a si mesma, o símbolo na relação entre a imagem e sua significação é natural, transparente e imediato. Zapata se tornará símbolo da luta camponesa e das causas indígenas após sua morte. Sobre Emiliano Zapata escreveu Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer:

O conflito (...) recebeu um nome e um líder na tarde de 12 de setembro de 1909, quando os homens de Anenecuilco, um vilarejo no Estado de Morelos, no Centro-Sul da República, elegeram um novo dirigente. Ele acabara de completar trinta anos e estabelecera vínculos com políticos de todo o Estado devido a uma recente e desastrosa campanha eleitoral como candidato semi-independente para governador de Morelos. Ele era parceiro de uma fazenda e possuía um pouco de gado e de terra. Comprava e vendia cavalos e, quando não havia plantio, percorria as aldeias do rio Cuautla com uma régua de mulas carregando mercadorias. Chamava-se Emiliano Zapata e, no devido tempo, viria a se transformar, primeiro em líder, depois em símbolo legendário do agrarianismo mexicano.¹¹⁷

Conhecido também como o *Átila del Sur*, Zapata, como acrescentou Camín e Meyer, representava – e ainda representa - o símbolo da luta pelo direito à terra, reivindicada pelos camponeses do Centro-Sul da República mexicana, em especial o Estado de Morelos, após a expropriação de suas terras comunais por grandes proprietários durante o *porfiriato*.

No filme, o personagem Felipe Nieto se torna amigo de Rosalío Mendoza após salvá-lo da morte no dia do seu casamento com Dolores (Carmen Guerrero), filha de um grande proprietário de terra que teve seus negócios abalados pela Revolução. À medida que Nieto frequenta a *hacienda* Santa Rosa, os laços amigáveis entre Felipe e os Medonza são fortalecidos; com isso, Mendoza, ao saber que será pai, convida Felipe para ser padrinho do seu filho, que logo após o nascimento recebe o nome do chefe revolucionário.

¹¹⁷ CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À Sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989**. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2000. p, 17.

Na espaçosa fazenda de Rosalío, a imagem de Zapata, Huerta e Carranza se intercalam no alto de uma das paredes da casa na *hacienda*, uma medida que Rosalío encontrou para assegurar seus bens naqueles dias de luta, protegendo-se, ‘defendendo-se’ na guerra, fingindo estar do lado dos zapatistas, huertistas e carranzistas quando tinha que abrir as portas de sua casa para eles. A imagem de Emiliano Zapata na parede, ali colocada nos momentos de visita de Felipe e seu grupo armado, indica que o ‘espírito’ de luta zapatista paira sobre a *hacienda*; e com esse gesto, Rosalío se coloca como – em suas palavras – um ‘amigo da Revolução’. Com esse acolhimento pelo fazendeiro, Felipe o vê do lado do seu grupo e de seus ideais e segue acreditando tanto na palavra do fazendeiro quanto na ideia de que um dia triunfará o *Plano de Ayala*.



Imagem 9 – cena do filme *El Compadre Mendoza*.

Do mesmo modo como recepcionava os zapatistas, Mendoza recebia as forças leais de Huerta – representada na narrativa imagética de Fuentes pelo personagem Coronel Martínez (Joaquín Busquets) –, ademais das salvas de “viva ao supremo governo!” sob a linguagem imagética na parede da fazenda. Com o mesmo gesto aplicado aos zapatistas, mas agora referente aos huertistas, Atenógenes (Luis G. Barreiro), criado de Mendoza, se encarrega de retirar a imagem de Zapata da parede, no interior da propriedade, e substituí-la pela de Victoriano Huerta, à época, presidente do México. Rosalío, representando no filme os fazendeiros que lucraram e perderam com a guerra, pois no primeiro momento comprava armas usadas e em péssimas qualidades dos huertistas e as vendia ao

exército zapatista, se aproveita da ocasião para aumentar seu lucro. Posteriormente toda sua produção agrícola foi saqueada, levando Rosalío a trair seu compadre zapatista Felipe. Essa amizade e negócio com os huertistas perduram até o casamento de Rosalío e Dolores, quando as forças zapatistas capturam Martínez e o executam, simbolizando a derrota de Huerta pelos revolucionários.



Imagem 10 – cena de *El Compadre Mendoza*.

A narrativa perpassa por dois momentos políticos da revolução. O primeiro, centrado no período em que Victoriano Huerta, logo após assassinar o Presidente Francisco Madero e o Vice-presidente Pino Suárez, sob a acusação de traição à República, instaura um regime de terror no México. Sobre Huerta, escreveu Américo Nunes, era “militar de carreira formado na Inglaterra e na Alemanha, queria prosseguir na mesma política de conjunto de Porfírio Díaz [...] Huerta toma o poder em favor dos grandes proprietários fundiários, banqueiros e financistas”¹¹⁸. Ou seja, um inimigo nato dos grupos camponeses. O segundo, sob o comando de Venustiano Carranza, que assumiu a República logo após a queda de Huerta em 1914.

Como Fuentes se encarrega da experiência zapatista, o Coronel Martínez – que vende armas usadas para Rosalío repassá-las aos zapatistas – representa no filme a figura e o período do governo de Victoriano Huerta. Esse faz apenas duas aparições, uma primeira em seguida à passagem dos zapatistas pela fazenda e

¹¹⁸ NUNES, Américo. **As Revoluções do México...op. cit.**, p, 81.

posteriormente no casamento de Rosalío com Dolores. Nas duas ocasiões, Fuentes o representa consumindo bebidas alcoólicas, postura que tem uma explicação histórica. Na tradição camponesa popular, Huerta ficou conhecido por seu hábito de embriagar-se, e quando vestia seu uniforme, para os cantores populares camponeses, parecia mais uma barata. Uma canção muito conhecida representava Huerta como usuário de maconha. Na canção *La cucaracha*, canta o cantor popular:

*La cucaracha, la cucaracha
Ya no puede caminar
Porque no tiene, porque le falta
Marihuana pa' fumar.*

Durante o casamento de Rosalío com Dolores, sob a fotografia de Huerta, enquanto Martínez se embebeda, do lado de fora da casa uma outra festa acontece. Fora da casa os combatentes festejam ao som de alguns músicos, regados a muita bebida. Mais uma vez, Fuentes abre espaço para representar a experiência daqueles excluídos das conquistas. Dessa forma, o diretor mostra com clareza a divisão social e as classes envolvidas no processo. Em meio aos grandes líderes da revolução zapatista há também uma experiência histórica de homens e mulheres. E Fuentes sabia disso. Vale observar o contraste entre a festa da grande casa com a outra, do lado de fora. Mal vestidos e espalhados pelo chão, amontoados sobre objetos pertencentes à fazenda. Em meio ao grande estado festivo, encontramos rostos desfalecidos e desencantados.



Imagens 11, 12, 13 e 14 – cenas da festa de casamento de Mendoza e Dolores, no filme *El Compadre Mendoza*.

Para combater Huerta, Venustiano Carranza, um grande proprietário fundiário de Coahuila, tenta reagrupar as forças opostas a Huerta, sob a bandeira de luta política do *Plano de Guadalupe*¹¹⁹, liderando o forte Exército Constitucionalista¹²⁰. As facções de Francisco Villa, na liderança da forte Divisão do

¹¹⁹ “O *Plan de Guadalupe* é essencialmente um documento político. Repudia o governo de Huerta, bem como os novos poderes legislativo e judiciário da Federação. Reconhece Venustiano Carranza como “Primer Jefe” do Chamado Exército “Constitucionalista”. Segundo o *Plan de Guadalupe*, uma vez o México ocupado pelo Exército Constitucionalista, V. Carranza deveria ocupar inteiramente o Poder Executivo a fim de convocar as eleições gerais.” *Ibidem*, p. 82.

¹²⁰ “Constitucionalistas: partidários da manutenção da constituição de 1857, desrespeitada por Victoriano Huerta quando este destituiu o presidente legitimamente eleito, Francisco Madero. Posteriormente, mantiveram o epíteto em oposição aos partidários da Convenção de Aguascalientes. As principais lideranças desse grupo político foram Venustiano Carranza e Álvaro Obregón.” BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **20 de novembro de 1910: a Revolução Mexicana**. São Paulo: Lazuli, 2008, p. 87.

Norte; de Álvaro Obregón, comandando a Divisão Noroeste; e Pablo González a comando da Divisão do Nordeste, formavam os principais representantes do Exército Constitucionalista, enquanto no Centro-Sul os zapatistas continuavam sua resistência contra o denominado usurpador Huerta. Com as significativas conquistas de Pancho Villa nas cidades de Torreón e Zacatecas, e Álvaro Obregón ganhando a importante batalha de Orendado, Huerta, frente a essas derrotas, se demite e uma nova fase política no México se inicia sob o comando de Venustiano Carranza.

Curiosamente, o personagem, o coronel federal Martínez representando a figura política de Victoriano Huerta em *El Compadre Mendoza*, se mostra um apreciador de bebidas alcoólicas. Quando participa da festa de casamento de Mendoza, momentos antes de ser capturado pelos soldados zapatistas, Martínez se deixa vencer pela bebida, numa clara associação a Huerta. Vejamos o que nos diz Paco Ignacio Taibo II:

Victoriano Huerta, em algumas fotos oficiais, quando não usava uniforme militar, mas fraque, parecia uma barata no dizer dos cantores, que recordavam também seus hábitos de bêbado e maconheiro: *La cucaracha, la cucaracha, ya no puede caminar, porque no tiene, porque le falta, marihuana pa' quemar. Pobrecito de Madero, casi todos Le han fallado. Huerta el ébrio bandolero, es un buey para el arado* [A barata, a barata, já não pode caminhar, porque não tem, porque lhe falta, maconha pra queimar. Coitadinho de Madero, quase todos falharam com ele. Huerta, o ébrio bandoleiro, é um boi para o arado].¹²¹

A noite do casamento de Rosalío e Dolores assinala o fim do governo de Victoriano Huerta. Uma enorme tormenta se arma no céu e se prepara para cair naquela noite de festa entre o governo e o grande fazendeiro. Do lado de fora, os soldados federais protegem a casa contra os revolucionários zapatistas. Escreveu Magdaleno: "Los soldados de Martínez velaban, y no había novedad en las avanzadas"¹²². Porém, se entregam à bebida, assim como seu chefe coronel Martínez, e sem condições de enfrentar o inimigo, a derrota pelos zapatistas é inevitável. Martínez é capturado e morto pelos zapatistas. Naquela noite, o general Nieto salva Rosalío da morte e a partir desse momento inicia uma amizade que será em breve rompida pela traição.

¹²¹ TAIBO II, Paco Ignacio. **Pancho Villa**: uma biografia. Tradução: Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Planeta, 2007, p. 289.

¹²² MAGDALENO, Mauricio. **El compadre Mendoza...op. cit.**, p. 269.



Imagens 15 e 16 – cenas de *El Compadre Mendoza*.

O curioso é que na narrativa de Fuentes, após a derrota de Huerta, Venustiano Carranza, representado pela figura do coronel Bernáldez, um chefe de armas da região de Cuautla, ocupa o mesmo lugar do inimigo. Os carranzistas não têm o reconhecimento e a legitimidade, pelos zapatistas, como revolucionário e como a facção triunfante de todos os que lutaram. Carranza é visto e encarado politicamente como o sucessor de Victoriano Huerta. Aí vemos o “contraste com a história oficial, o fato de que no filme os carranzistas tomam o lugar que pouco antes ocupavam os huertistas”. Na mesma linha de raciocínio, John Mraz, analisando a imagem que Fuentes concede aos carranzistas, escreveu:

A heresia do filme consiste em fazer de ambas as facções uma só; colocar Carranza – vencedor da Revolução – no mesmo campo que a Huerta – o usurpador – teria sido um anátema em quase todas as formas da história mexicana, fílmica ou escrita, até pouco tempo.¹²³

A partir dessa nova fase da história da revolução, na fazenda de Rosalío a figura de Huerta é substituída por Carranza para assegurar os interesses desse fazendeiro, que já não mais conclama ‘vivas ao supremo governo’ e, sim, ‘viva Carranza’. Já para os zapatistas, Carranza e os constitucionalistas não compartilhavam da causa zapatista. Segundo Américo Nunes:

Para o “Exército Popular” do sul, Carranza é um “burguês” que não pode reconhecer o *Plan d’Ayala*, um “ambicioso” disposto a atrapalhar o trabalho do povo. Para os zapatistas, o Exército

¹²³ MRAZ, John. A Revolução no México e em Cuba: filmando suas histórias. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo...op. cit.*, pp. 435-436.

constitucionalista não passa de um “movimento armado do Norte”. [...] Carranza é considerado um inimigo pelo povo de Morelos.¹²⁴

Sob essa ótica, percebemos que ambas as facções revolucionárias carregavam bandeiras de lutas distintas umas das outras, e que em vários momentos do conflito a ausência de diálogo seguida de rupturas, como a de Villa e Carranza após se aliarem contra Huerta, conduziu a sucessivas traições. Em *El Compadre Mendoza*, as diferenças e as causas pelas quais lutaram os combatentes, uma vez entendido que os grupos sociais representados exigiam transformações diversas nos planos político, social e econômico do México, Carranza se vê obrigado a eliminar Zapata para seguir com seu plano de governo.

Rosalío, quando tenta transportar sua produção agrícola para a capital, em 1918, tem sua produção roubada pelos rebeldes zapatista que, usando dinamites roubadas do coronel Bernáldez em um combate anterior, destroem a ferrovia impedindo que Rosalío escoe a produção de sua fazenda. E Bernáldez, em um encontro com Rosalío logo depois do acontecido, propõe uma troca de favores entre os dois, para capturar Nieto. Para vencer Nieto, os carranzistas, na figura de Bernáldez, subornam Rosalío, oferecendo uma quantia em dinheiro suficiente para abandonar sua fazenda em troca de trair Felipe. Bernáldez propõe enganar Felipe juntamente com Rosalío, dizendo que Bernáldez quer fazer parte da revolução zapatista e, em meio a uma emboscada por ele organizada, irá assassinar Nieto para os carranzistas continuarem com seus projetos de governo. Mendoza, interessado em retirar os zapatistas do seu caminho, trai seu amigo e compadre Nieto na tentativa de salvar seus negócios.

Ingenuamente, como um animal levado ao matadouro, Nieto é conduzido para a morte. A traição de Nieto por Rosalío e por Bernáldez representa a traição do próprio Emiliano Zapata por Venustiano Carranza. Fuentes não segue a escola cinematográfica hollywoodiana de que o filme deva ter um final feliz; pelo contrário, assim como a revolução para os zapatistas, o filme de Fuentes traz um final trágico e desencantador. Fuentes rememora a causa pela qual lutaram os zapatistas, lembrando aquilo que deveria ter acontecido mas não aconteceu: a redenção do passado de exploração e miséria do homem e da mulher do campo. Com a morte de

¹²⁴ NUNES, Américo. **As Revoluções do México...***op. cit.*, p, 87.

Nieto, Fuentes também está dizendo que uma amizade entre Nieto e Rosalío, ou seja, entre os camponeses desprovidos de propriedades de terras e os ricos fazendeiros foi e é algo improvável de acontecer.

Sobre a traição e o assassinato de Zapata pelos carranzistas, escreveu John Womack Jr.:

Pouco depois de o sol nascer, no dia 10 de Abril, Zapata e a sua escolta já iam a caminho. O líder de Morelos estava em terreno conhecido. A *hacienda* de Chinameca ficava nas margens do rio Cuautla, cerca de 56 quilômetros abaixo de Villa de Ayala. Na *hacienda* havia uma série de lojas e foi numa delas que Zapata e Guajardo se reuniram para conversar. Assim que se encontraram dentro dos muros da propriedade os homens da escolta de Zapata decidiram descansar. A conversa sobre munições e ataques não tardou, porém, a ser interrompida pela notícia de que se encontravam tropas governamentais naquela zona. Zapata deu imediatamente ordens a Guajardo para que montasse guarda à *hacienda*, tendo em seguida dividido os seus homens em patrulhas a fim de efetuarem operações de reconhecimento. Ele próprio chefiou uma das patrulhas. Embora não tivessem visto qualquer sinal do inimigo, Zapata distribuiu sentinelas por diversos pontos, voltando em seguida para as imediações dos edifícios da propriedade. Com exceção do seu adjunto Palacios, que estava a combinar com Guajardo a entrega de doze mil munições aos zapatistas, só se encontravam dentro da *hacienda* tropas de Guajardo. Zapata entretanto aguardava. Embora tivesse sido convidado para almoçar com Guajardo, a fim de concluírem as negociações, decidiu esperar o desenrolar dos acontecimentos. Às duas da tarde Zapata começou a sentir-se impaciente, acabando por aceitar o convite passados dez minutos. Montando o alazão que Guajardo lhe oferecera no dia anterior, ordenou a dez dos seus homens que o acompanhassem até aos edifícios da *hacienda*.

Falando com Magaña nessa mesma noite, um jovem oficial Zapatista que presenciara os acontecimentos dissera: “Houve dez de nós que o acompanhamos tal como ele mandou. Os outros ficaram debaixo das árvores (do lado de fora dos muros), descansando tranqüilamente à sombra com as carabinas ensarilhadas. Dispostos em fileiras, os homens da guarda de Guajardo pareciam prontos para lhe prestar honras militares. Ouviu-se o toque de sentido três vezes; quando soou a última nota da corneta o general chegava à porta da loja... então os soldados que estavam a apresentar armas dispararam duas rajadas à queima-roupa, sem sequer lhe darem tempo para puxar das pistolas, e o nosso inesquecível general Zapata caiu para nunca mais se erguer.”¹²⁵

¹²⁵ WOMACK JR. John. **Zapata e a Revolução Mexicana**. Lisboa: Edições 70, 1980. p, 265-265.

Partindo do princípio de que o “sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, a classe combatente”¹²⁶, ou seja, daí buscar a tradição dos oprimidos, Fuentes, assim como o anjo da história de Walter Benjamin, está voltado para o passado e, diferentemente da historiografia oficial sobre o tema, vê somente um amontoado de escombros e vítimas esmagadas por ele. Contudo, entendo que Fuentes realiza uma parte da ideia de redenção apresentada na Tese II de Walter Benjamin. Essa ideia concebe a redenção, sobretudo, enquanto rememoração histórica das vítimas do passado. No entanto, a contemplação e rememoração, pela imagem, feitas por Fuentes, são insuficientes para Benjamin. Segundo Benjamin, “é preciso, para que a redenção aconteça, a reparação do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar”¹²⁷. Essa tarefa deverá ser executada pelo Messias, e para Benjamin o correspondente profano de Messias é a própria classe oprimida.

Seguindo esse raciocínio benjaminiano de redenção, vejo, no filme *El Compadre Mendoza*, um momento essencial onde a narrativa profere aquilo que deveria acontecer para os combatentes zapatistas, mas que os ventos do progresso, mais uma vez, impediram que fosse realizado. Esse momento, segundo minha leitura, é a parte mais brilhante construída por Fuentes. Acontece quando, em uma das passagens de Felipe pela fazenda de Rosalío, após retornar de um combate pela revolução, conversam Rosalío, Felipe e Dolores. A narrativa acontece em dois ambientes. Primeiro começa no interior da casa, sob a imagem de Zapata, e posteriormente parte para o exterior da propriedade, assentados no entorno de uma mesa, jogando dominó¹²⁸. No diálogo inicial, Nieto diz que a revolução tem suas exigências e que algum dia se fará justiça pelo que lutaram. Já no exterior da propriedade, a proclamação por uma redenção é mais notória. Nesse momento, sob o olhar doce de Dolores, enquanto Rosalío se envolve com o jogo, Felipe, em tom suave e um belo sorriso no semblante vitorioso, diz, acreditando na esperança de que algum dia triunfará o *Plano de Ayala* e todos terão paz e os camponeses serão donos de sua própria terra. ‘A revolução tem que ser cumprida’, são as palavras de Nieto. Seu olhar se fixa no de Dolores e fica por alguns segundos, enquanto Rosalío o convoca ao jogo, que de tão distante que estava em pensamento, jogou errado.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. *Apud* LÖWY, Michael. **Walter Benjamin...op. cit.**, p. 108.

¹²⁷ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin...op. cit.**, p. 51.

¹²⁸ **El compadre Mendoza**. 33’ 28”.



Imagem 17 – cena do filme *El Compadre Mendoza*, quando Felipe Nieto compartilha sua crença na vitória zapatista na Revolução.

Assim, Fuentes redime, no plano da pesquisa histórica, a tradição histórica das vítimas do passado. Não só rememora, pela imagem, a ideia de libertação e felicidade dos zapatistas, como também chama a atenção para a realização daquilo que deveria ter acontecido, mas não aconteceu, ou seja, o triunfo do *Plano de Ayala*, como queria Nieto, Zapata e os zapatistas. No entanto, sua representação da revolução é marcada pela desmistificação de Carranza como vencedor da revolução e com o triunfo da traição. Fuentes, assim como os zapatistas, olha para o passado e vê somente ruínas. Contudo, em seu filme, ao contrapor a rememoração ao esquecimento, enfatiza a necessidade de reparação social e política do passado, portanto, sinaliza para a continuidade das lutas no presente, porque naquela sociedade nem os mortos estão em segurança, já que os seus inimigos tentam apagar suas memórias para impedir que os vivos realizem seus sonhos e projetos.

A narrativa do filme descreve muito bem o espaço configurado em uma *hacienda*, os personagens envolvidos no processo, a contenda, e os desdobramentos da guerra. Rosalío Mendoza é sem dúvida um dos personagens mais importantes no filme *El Compadre Mendoza*. Rosalío representa o grande latifundiário, dono das terras e dos meios de produção, que tem a intenção de proteger seus bens diante da catástrofe que se encontra seu país. Rosalío representa a imagem da burguesia que se beneficiou principalmente nos anos do *porfiriato* e que transformou o estado de Morelos em um grande canavial. Rosalío representa, também, o grande capital, preocupado principalmente com o funcionamento do modo de produção e com os lucros, não importando quem estivesse à frente.

Os personagens coletivos e as tropas também estão representados na narrativa fílmica, porém com pouca ênfase. O discurso esteve mais voltado para as figuras principais. A vida privada dos personagens é representada de duas formas: uma traz o cotidiano dos que representam o México moderno, com cenas principalmente construídas no interior da casa; outra, representada pelos camponeses, que aparecem trabalhando, em combate ou em festividades. É importante ressaltar que mesmo transitando no mesmo local, ambos não ocupam o mesmo espaço social.

No que se refere aos combatentes, aparecem os zapatistas, os huertistas e os carranzistas. Os zapatistas são representados como um exército composto de camponeses pobres, cansados e abatidos com a guerra e sem equipamentos adequados, como cavalos. O filme *El Compadre Mendoza* começa com imagens de combatentes zapatistas caminhando, acompanhando os generais Eufêmio Zapata e Felipe Nieto a cavalo. Já os huertistas e carranzistas aparecem mais preparados que os zapatistas, mas também não ocupam o mesmo espaço social que os personagens principais, pois são responsáveis pela proteção de seus representantes.

Dentre essas personagens coletivas, observamos uma que assume um papel importante no filme, mesmo submetida ao silêncio. Maria (Ema Roldán), *La Muda*, é o símbolo da impotência. É uma testemunha da traição de Rosalío, pois sua habilidade em ler lábios a permite 'ouvir' coisas que os outros não conseguem. Apesar de as mulheres geralmente serem personagens periféricos na obra, Fuentes usa Maria como testemunha e crítica do crime de Mendoza, um espelho indesejado para ele; quando ela vê pela primeira vez Bernáldez oferecer dinheiro a Mendoza em troca de sua traição a Felipe, está de pé diante de um espelho. Retirada da sala, ela sai e olha através da janela para ler os lábios. O significado dessas referências visuais a superfícies reflexivas e transparentes fica claro logo em seguida, quando ela observa Mendoza andar de um lado para outro enquanto aguarda a morte de Felipe. O fato de que ela seja muda permite-lhe representar a consciência pesada de Mendoza; ele fica assombrado com o que lê nos olhos dela e ordena-lhe que saia. Obviamente, a mudez de Maria, uma empregada doméstica subalterna, poderá significar aqui uma acusação silenciosa de todos os grupos dominados que sofreram

com a traição dos ideais da Revolução e permaneceram sem voz ativa, e se transformaram em perdedores do momento.

No que diz respeito ao 'espaço', em *El Compadre Mendoza* (1933) Fuentes toma como representação o cotidiano de uma *hacienda* e transforma-a em espaço macro. A fazenda Santa Rosa, em Huichila, Estado de Guerrero, representa o México da insurgência. Ali estão os personagens, os dilemas e a violência. Embora em certo momento Rosalío se desloque à capital para realizar seus negócios, a *hacienda* é o espaço total onde a narrativa se desenvolve. Segundo Jorge Ayala Blanco, a *hacienda* também pode ser entendida como o primeiro testemunho mudo - o segundo é Maria, *La Muda* -, que assiste imperturbável ao suceder da história¹²⁹.

Quanto à representação da guerra, não há neste filme um só plano de batalha. Fuentes centrará a representação da Revolução como feito de armas em *¡Vámonos con Pancho Villa!*. Em *El Compadre* a representação dos feridos aparece somente no combate entre zapatistas e carranzistas. Nesse momento, a câmera faz um giro, apanhando imagens de zapatistas feridos e gemendo. A morte, um resultado fatal produto de uma guerra, aparece em dois momentos no filme. O primeiro, a do Coronel Martinez, sem muito impacto. O segundo, já com muita violência, mostra a morte do general Felipe Nieto, executado com vários disparos, posteriormente carregado, tendo seu corpo exposto no alto da entrada da fazenda, como um troféu.

3. 2. ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA! E A REVOLUÇÃO MEXICANA

Dois anos depois de filmar *El Compadre Mendoza*, Fuentes, em 1935, no início do governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940), adapta para o cinema, junto com o poeta Xavier Villaurrutia, uma novela do escritor chihuahuense Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*. Foi a oportunidade que Fuentes encontrou para narrar a Revolução como um feito de armas, e mais uma vez tratá-la com questões polêmicas. Segundo Jorge Ayala Blanco, o filme que conserva o nome da novela literária representa a melhor adaptação de uma novela mexicana para o cinema¹³⁰.

¹²⁹ BLANCO, Jorge Ayala. *La aventura del cine mexicano...op. cit.*

¹³⁰ *Ibidem.* p, 23.

Filmado a partir de janeiro de 1935 nos estúdios CLASA (Cinematográfica Latino Americana, S. A.), *¡Vámonos con Pancho Villa!* teve o custo de um milhão de pesos e foi estrelado em 31 de dezembro de 1936 no cinema Palácio. Para a realização desse filme, Fuentes contou com recursos do Governo da República. O governo do general Lázaro Cárdenas, apoiado por seu grupo governista, pensava seriamente, naqueles anos, em proporcionar e sustentar um bom cinema nacional e passou a financiar os novos estúdios CLASA. Com isso, *¡Vámonos con Pancho Villa!* contou com os recursos do governo para o cinema, além é claro, de ferramentas militares, como roupas, armas e canhões, para a gravação das cenas de combate do filme. Por esses elementos *¡Vámonos con Pancho Villa!* foi considerado uma superprodução para a sua época.

O filme mostra um grupo de seis amigos rancheiros do Norte da República – Tibúrcio Maya (Antonio R. Frausto), Melitón Botello (Manuel Tamés), Miguel Angel del Toro (Ramón Vallarino), os irmãos Rodrigo Perea (Carlos López Chaflán), e Máximo Perea (Raúl de Anda) e Martín Espinosa (interpretado no filme pelo escrito Rafael F. Muñoz) –, que decidem unir-se às tropas do lendário Centauro do Norte, Pancho Villa, uma vez que o exército huertista se aproxima ameaçando suas propriedades. É notória, por parte dos seis rancheiros, a falta de ideias políticas e sociais; o incentivo a unir-se à luta de Pancho Villa provém da admiração que os camponeses têm pelo temido e admirado justiceiro e amigo dos pobres. Entre as vitórias e derrotas, assistimos o extermínio de cada um dos amigos, cada qual com um tipo de morte. Somente Tibúrcio, o mais lúcido e crítico sobrevive; porém, em um final trágico, em uma outra versão final, não escapa da morte. Desiludido, Tibúrcio, a mando do general Villa, regressa à sua casa, para sua família, quando termina o filme. No entanto, a FILMOTECA da UNAM (Universidade Autônoma do México) restaurou o final do filme censurado pelo governo de Cárdenas. Nesse fim alternativo, a mulher e a filha de Tibúrcio são brutalmente assassinadas pelo próprio Villa e Tibúrcio é morto por um soldado de Pancho Villa, ao tentar matar o antigo herói pelo que fez à sua família. Embora todos sejam tragados pela revolução, o filme mostra seus valores como revolucionários mexicanos.

A trama se desenrola em plena reação militar villista durante o governo de Victoriano Huerta, entre os anos de 1913 e 1914. Nessa época, Pancho Villa já havia se tornado o famoso líder da facção revolucionária conhecida como Divisão do

Norte. Nesse período da luta armada contra o inimigo, Villa compunha parte do exército revolucionário constitucionalista liderado por Venustiano Carranza, chamado de Primeiro-Chefe pelos revolucionários. No filme, a forte Divisão do Norte avança rumo ao Sul, com um grande número de soldados e *soldaderas* - aproximadamente 30 mil combatentes -, conduzidos por nada mais que 15 locomotivas que pertenciam ao Centauro do Norte. Combatem contra o exército huertista em cidades como San Andrés, Chihuahua, Tierra Blanca, Ojinaga e Torreón¹³¹. Fuentes concentrou-se na primeira parte da obra de Muñoz, e o filme termina pouco antes da famosa conquista do exército villista, a tomada da cidade de Zacatecas em 1914, a última cidade que o governo huertista defendeu. Que marca, a partir dessa conquista, o triunfo militar de Venustiano Carranza, e este assume o lugar de Victoriano Huerta. Depois desse episódio da guerra, Villa rompe com Carranza. O rompimento de Villa com Carranza aconteceu devido às diferenças de ideais políticos, sociais e econômicos. Como em *El Compadre Mendoza*, uma amizade e parceria entre os revolucionários camponeses, como o general zapatista Felipe Nieto e Pancho Villa, com os grandes proprietários de terras, como Rosalío e Carranza, era representando como algo improvável.

O filme é, para Jorge Ayala Blanco, uma “antiepopéia revolucionária”¹³². Entendo que a causa para este título se deve à busca de Fuentes por desmistificar a figura de Pancho Villa como o herói conhecido entre os grupos populares. Em *El Compadre Mendoza*, Fuentes desmistifica Carranza como vencedor da revolução e em *¡Vámonos con Pancho Villa!* desmistifica Pancho Villa como o homem construído e representado pelo imaginário mexicano. Essa percepção provém de que durante os anos de 1920 e 1930 Villa ainda não havia entrado para o panteão de culto aos mártires da revolução.

À medida que a narrativa se desenrola, Villa é representado de uma maneira anti-heróica para os seis amigos rancheiros e para o espectador. Villa deixa de ser aquele amigo dos pobres, que de um vagão de trem distribui milho para os famintos, e se torna um Villa mais verdadeiro e próximo do real, com defeitos e atitudes desumanas, frutos do ambiente de guerra. Embora o filme traga o título de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, não é a figura de Villa que ocupa o centro da trama,

¹³¹ MUÑOZ, Rafael F. *¡Vámonos con Pancho Villa!* México: Promexa Editores, 1979, p. 13.

¹³² BLANCO, Jorge Ayala. *La aventura del cine mexicano..op. cit.*, p. 23.

mas sim a experiência revolucionária do pequeno grupo de amigos da região de *San Pablo*. Mais uma vez, Fuentes, assim como em *El Compadre Mendoza*, se ocupa da tradição histórica dos vencidos do passado.

A ação se desenvolve no entorno da figura do líder revolucionário, descrevendo-o de várias formas. No filme, a respeito da figura de Villa, a narrativa insiste em representá-lo de várias formas, concentrando-se na desconstrução heroica, construída sobre a figura de Pancho Villa nos anos pós-revolucionários, revelando o lado humano do herói. Por essa razão, Jorge Ayala Blanco o caracteriza como uma “antiepopéia revolucionária”.

Entendo que nesse filme, talvez um pouco mais que *El Compadre Mendoza*, Fuentes represente a tradição revolucionária dos vencidos, aqueles que ficaram caídos nos campos de batalhas e para quem a revolução mexicana não triunfou. *¡Vámonos con Pancho Vila!* é rico em detalhes, mostrando os rostos daqueles que lutaram por algo que deveria ter acontecido mas não aconteceu. E sobre seus corpos marcharam os vencedores do levante armado. Afinal, lembrando Benjamin, temos que a função do historiador é rememorar e representar a história dos vencidos, mas também ouvir as súplicas desse passado e o reparar, redimir sua experiência histórica no presente. Como tenta Fuentes.

O filme inicia com Miguel Ángel del Toro sendo interrogado pelo capitão huertista Medina. Após fugir da presença do capitão para não ser morto, foge e vai ao encontro dos amigos no rancho de Tibúrcio Maya. Reunidos ali, discutem ser a única saída para aqueles que se encontravam naquela situação seguir lutando ao lado de Pancho Villa. O filme deixa transparecer que os seis amigos não tinham uma visão política e social do acontecido, mas que foram simplesmente seduzidos pela figura militar de Villa, comum naquela época. No entanto, na obra de Rafael F. Muñoz, cada um expõe as causas pelas quais decidiram entrar no conflito:

Y cada uno desbordó sus ódios, diciendo los motivos porque había ido a la guerra: e antiguo vaquero, los campesinos, el ferrocarrilero y el agricultor que vio su pobre vinata arder por órdenes de un odiado cacique [...] Lucharemos hasta tener nuestras tierras.¹³³

¹³³ MUÑOZ, Rafael F. *¡Vámonos con Pancho Villa!...op. cit.*, p. 20.

Ou seja, a luta estava intimamente relacionada à possessão ou à proteção de terras. Ayala Blanco também apresenta as motivações e causas da luta desses rancheiros. Para esse autor, suas ações estão ligadas ao

clima social opresor, los desmanes militares, el deseo de participar activamente en el movimiento armado que sacude al país, y la admiración que sienten por el caudillo engrandecido por la leyenda, impulsan a esos seis lugareños sencillos, prófugos o no de la justicia, a “meterse a la bola”, a enrolarse en la División del Norte.¹³⁴

Essa reação descrita pelos historiadores e por Fuentes no filme é fruto dos intensos avanços tecnológico e econômico que movimentaram as relações socioeconômicas no norte da República, durante os anos do governo de Porfirio Díaz, causando sérias rupturas no campo. A este respeito escreveu Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer:

Nos trinta anos de *pax porfitiana*, o Norte do México sofreu transformações mais duradouras do que em toda a sua história anterior. O surto capitalista no outro lado da fronteira e os investimentos desse lado, a ferrovia que encurtava distâncias, os bancos que facilitavam o crédito, o *boom* do petróleo no Golfo, o *boom* da mineração em Sonora, Chihuahua e Nuevo León, o *boom* industrial em Monterrey, o *boom* mercantil e marítimo em Tampico e Guaymas.¹³⁵

Com esse crescimento econômico, uma nova realidade social e trabalhista gerou um tipo de trabalhador migrante em busca de altos salários. E foi esse tipo de trabalhador do Norte que forneceu braços aos exércitos revolucionários do Norte, a partir da crise da produção de alimentos, geradora da desordem no setor de mineração. Entre os anos de 1900 e 1910, ocorreram revoltas e rebeliões, resultantes da deficiência do sistema. Essas transformações nos Estados do Norte do México geraram um grande descontentamento no país, e a partir daí o mundo conheceu um dos líderes revolucionários mais importantes do século XX, Pancho Villa.

Quando os seis amigos vão ao encontro de Villa para oferecerem seus esforços na revolução, juntando-se à a Divisão do Norte, o encontram, segundo

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À Sombra da Revolução Mexicana...op. cit.**, p, 23.

Núñez, com “trinta y cuatro años de edad, cien kilos de peso, cuerpo musculoso, como una estatua”¹³⁶. Villa pergunta-lhes de onde veem, eles repondem de *San Pablo*, e dizem que de onde vêem, quando bebem vinho, parece que bebem *leones*. A partir daí, Villa os batiza de *Leones de San Pablo*.

Na primeira aparição do personagem Pancho Villa (Domingo Soler) no filme, a narrativa o representa como a memória nacional o lembrava, o herói revolucionário e ‘pai dos pobres’. A imagem heroica construída a partir das incontáveis histórias, contadas e recontadas sobre seus feitos, representa Villa lutando para atender às reivindicações dos dominados da história, explorados pelos grandes proprietários de terra. E foi essa imagem que seduziu os *Leones*. Segundo John Reed, Villa “era conhecido em todas as partes como ‘o amigo dos pobres’. Foi uma espécie de Robin Hood mexicano”¹³⁷.

Nessa primeira aparição, Villa distribui milho para os famintos, revelando o homem e suas ações, assim descritas pelo jornalista estadunidense John Reed: “Durante as épocas de miséria, alimentava regiões inteiras e se encarregava das pessoas desalojadas de seus povoados, pelas tropas que obedeciam às leis arbitrárias de Porfirio Díaz”¹³⁸. Esse era o Villa que Tibúrcio Maya (Antonio R. Frausto) e seus companheiros buscaram encontrar em Doroteo Arango, o verdadeiro nome de Villa. Importante destacar que o milho é o principal ingrediente para o preparo de um dos alimentos mais consumidos pelos camponeses mexicanos, a *tortilla*. E Fuentes mostra bem a necessidade do milho, pois vemos algumas mulheres durante o filme preparando o prato. Por exemplo, no início do filme, quando o coronel Medina está em busca de Miguel Ángel, encontra uma senhora que está preparando a *tortilla*. Depois, ao mostrar o cotidiano dos combatentes espalhados por todos os lados da locomotiva, Fuentes mostra uns dormindo, outros cuidando de crianças, e algumas mulheres preparando a comida.

Quando Villa está distribuindo milho para os famintos, de baixo para o alto, onde está o general, se elevam inúmeras mãos, chapéus de vários formatos e outros objetos, numa tentativa desesperada de adquirir um pouco de milho para não morrerem de fome. Mas antes da distribuição Villa diz algumas palavras, que

¹³⁶ MUÑOZ, Rafael F. *¡Vámonos con Pancho Villa!...op. cit.*, p. 11.

¹³⁷ REED, John. *México Rebelde...op. cit.*, p. 113.

¹³⁸ *Ibidem.*

traduzem o sentimento que carregavam e ainda carregam os revolucionários mexicanos do Norte e do Sul: “Hermanitos de raza: miren pa qué anda peleando Pancho Villa, pa que todos ustedes tengan que comer. Ora les doy maíz. Luego, cuando gane esta guerra, les daré tierras. Cada uno tendrá su rancho y no tendrá que seguir de peón”¹³⁹.



Imagens 18, 19, 20 e 21 – cenas do filme *¡Vámonos con Pancho Villa!*, quando Pancho Villa distribui milho à população carente.

Fuentes, nesse momento, representa os camponeses que acompanhavam Villa sob um plano do alto para baixo, ou seja, descrevendo aqueles que são de baixo. Talvez não fosse a intenção de Fuentes, mas é dessa forma que a narrativa filmica representa: homens e mulheres sem nomes, famintos com rostos castigados pela máquina do governo porfirista. Fuentes abre uma janela para o passado em diálogo com o presente, pois como já foi dito neste trabalho, até 1934 a distribuição de terras não estava nos planos dos governos pós-revolucionários. Portanto, assim

¹³⁹ *Vámonos con Pancho Villa*. 12' 55".

como em *El Compadre Mendoza*, Fuentes busca no passado aquilo que deveria ter acontecido, porém não aconteceu.

Envolvidos na guerra e, entre um combate e outro, nas noites de campanha, assentados juntos à fogueira, cada um dos seis homens explica como querem morrer pois, para eles, a morte pela revolução era um gesto de heroísmo. Tibúrcio Maya, deitado e olhando para as estrelas, comenta que já estão há cinco meses em combate. Nesse momento, a ação antecipa o fim trágico que cada um dos seis, e outros, hão de enfrentar. A partir daí a revolução não é um triunfo e sim uma dor, um pesadume para as gerações que se foram e as que ficaram, até que se realize aquilo por que lutaram.

Os dois primeiros *Leones* a morrer pela revolução são Máximo Perea e Martín Espinosa, na batalha travada pelo exército de Villa contra os federais de Huerta na conquista da cidade de Torreón. Parte dessa batalha, como narrou o jornalista e comunista estadunidense Jhon Reed, aconteceu durante a noite. Máximo Perea é encarregado pelo general Villa para desarmar o inimigo cuja metralhadora impede o avanço da Divisão do Norte. Após o feito, Perea é atingido pelos inimigos e cai morto sobre a metralhadora, em frente ao general. Quando este cai, Villa lhe dá apenas umas palmadas no ombro, rendendo tributo à sua valentia. Em seguida, deixando para traz Máximo Perea e outros tantos mais, mortos ou agonizando na vala de uma trincheira, Villa segue lutando. O curioso é que após Villa seguir em batalha, Fuentes, sutilmente retorna a imagem da trincheira e, com isso, mostra aqueles que com o avançar da guerra ficaram para trás, esquecidos pelos que foram.



Imagens 22, 23, 24 e 25 – cenas de *¡Vámonos con Pancho Villa!*.

À medida que a narrativa se desenvolve, Villa avança com sua famosa Divisão do Norte, conduzindo seus combatentes em uma de suas várias locomotivas em direção às cidades de Torreón e Zacatecas. O segundo morre sobre uma planta chamada Maguey, típica daquela região, correspondente ao agave, após abrir caminho rumo à conquista de Torreón para o avanço vitorioso dos combatentes villistas. O terceiro é vítima de fogo amigo, quando seus companheiros avançam para libertá-lo da pena de enforcamento. O quarto, Melitón Botello, morre em uma cantina, jogando 'roleta russa'. O quinto, Miguel Ángel del Toro (batizado por Villa de *Becerillo*), foi vítima da varíola e, por isso morto, a mando de Pancho Villa. O encarregado da execução foi seu próprio companheiro, Tibúrcio, que depois não pôde seguir com o exército rumo à conquista de Zacatecas, por suspeita de ter sido contaminado pela doença do amigo. Ele volta para a sua casa a mando de Villa e de lá fica aguardando seu chamado para retornar a guerra.

Entre conquistas e derrotas, a imagem de Pancho Villa sofre uma mutação, revelando outras facetas - outros 'Panchos' -, que de uma forma ou de outra também ocupam a memória do mexicano. A narrativa se desenvolve e percebemos um Villa com um sorriso estendido em seu rosto diante da vitória; em seguida, o vemos furioso durante o combate. Até que conhecemos o personagem cruel que ordena o fuzilamento de uma banda de músicos, porque sua tropa já tem uma. Em fração de segundos, Villa muda suas respostas: primeiro, diz para agregar a banda à tropa; depois, ao saber que já tem uma banda de músicos, cruelmente ordena: - pois fuzilem! A desconstrução da imagem de Villa se dá também na cena em que ele ordena Tibúrcio a executar seu amigo contaminado por varíola. Toda essa construção ou desconstrução do herói que Fuentes realiza revela seu desejo por uma aproximação mais crítica e verossímil da figura de Villa. Como, por exemplo, quando, no final do filme, o herói de Tibúrcio, Villa, assassina sua mulher e filha, acreditando que ambas o impediam de seguir lutando na Revolução. Isso finaliza a representação de outro Pancho Villa, para além do heroísmo construído sobre sua pessoa.

Esse outro Pancho, representado por Fuentes, evidencia sua insensibilidade com os mortos. Quando o primeiro *Leone* morre, Villa não dá mais que umas palmadas em seu ombro. Já quando o terceiro, Rodrigo Perea, é assassinado, Villa encolhe os ombros e diz apenas que é uma lástima e que algum dia todos temos que morrer. A última cena completa essa representação de Villa frente ao público, quando esse chega ao vagão onde está o homem contaminado por varíola, *Becerillo*¹⁴⁰. Na obra de Rafael F. Muñoz, o vagão era o 7.121. Nesse momento, Tibúrcio está desconsolado, mas quando vê Pancho Villa seu semblante brilha. Contudo, Villa, temendo que a doença se espalhe entre os outros soldados, ordena que o mate e queime seu corpo juntamente com seus pertences. Assim, “o medo e a insensibilidade de Villa nos repugnam, e a decepção de Tibúrcio reforça este sentimento”¹⁴¹.

Em *¡Vámonos con Pancho Villa!* Fuentes procura narrar a revolução de dentro do conflito, ou seja, é nesse filme que o cineasta representa, na maior parte,

¹⁴⁰ MRAZ, John. A Revolução no México e em Cuba: filmando suas histórias. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo...op. cit.**, p. 437.

¹⁴¹ *Ibidem*.

os conflitos, os bombardeios, os feridos e os mortos. Sob um tom fúnebre, os *Leones de San Pablo* se encontram, heroicamante, com a morte. Cenas de metralhadoras, canhões e outras armas, em cada sequência do filme, não deixam escapar a intenção de Fuentes de narrar a guerra dos camponeses do Norte, a partir do ponto de vista da guerra.

Tibúrcio Maya, desiludido com a revolução e com Pancho Villa, retorna ao seu lar, e nesse momento o filme termina. Na versão original havia outro final, todavia este não correspondia às intenções de governo do general Lázaro Cárdenas, que censurou o trágico fim. Até há pouco tempo, era difícil o acesso a esse final alternativo, mas recentemente a FILMOTECA da UNAM (Universidade Nacional do México) o restaurou e digitalizou, disponibilizando-o no formato de DVD. Na versão aqui utilizada para a análise, vemos que a imagem de Villa como o herói nacional foi desmistificada, representando um homem preocupado com a revolução e muito pouco com os revolucionários. Nos anos de 1930, o governo construía uma história e uma memória nacional, onde os heróis do passado foram os principais responsáveis por escrevê-la com seu próprio sangue.

Fuentes, através dos filmes, ao reescrever a experiência revolucionária camponesa dos zapatistas e posteriormente dos villistas no tempo de *agora*, a partir de referências às memórias individuais e coletivas manifestas nas formas de conto e novela (romance), interrompe em sua narrativa cinematográfica a continuidade histórica da narrativa da historiografia oficial. Esta, entendida enquanto narrativa dos grupos dominantes, alinhados ou não com o Estado. Na descontinuidade histórica que Benjamin apresenta, a análise crítica problematizada por Fuentes relembra não somente o que aconteceu no passado revolucionário, mas também o que deveria ter acontecido. Aqui me refiro à ideia de Revolução camponesa apresentada pelos personagens centrais dos filmes aqui analisados, Felipe Nieto (Antonio R. Frausto) e Tibúrcio Maia (Antonio R. Frausto).

Em *¡Vámonos con Pancho Villa!* Tibúrcio Maia, para assegurar a segurança de sua família e de sua propriedade, reúne seus companheiros e amigos para entrar na luta juntamente com o exército de revolucionários liderados por Francisco Villa. Tibúrcio carrega uma carga de esperança na Revolução e idolatra Pancho Villa como um herói dos excluídos. À medida que as batalhas vão acontecendo, Tibúrcio assiste a morte de seus cinco companheiros, um a um são tragados pela contenda.

A Revolução é tratada como algo incontrollável por seus protagonistas. Tibúrcio acredita no ‘chefe’ e na Revolução, mesmo quando Pancho Villa passa de ‘pai dos pobres’ para ‘desumano com seus companheiros’, na perspectiva crítica de Fuentes que o desmistifica.

O fim trágico dos personagens na narrativa de Fuentes coloca-se em correspondência temporal, promovendo o encontro do passado com o presente, propondo uma redenção das vítimas da história. Aqui insiro um dos conceitos centrais à filosofia de Walter Benjamin, a redenção, presente tanto no conjunto da sua obra como nas teses II, III e IV¹⁴². Para Benjamin, a redenção “pressupõe a reparação do abandono e da desolação do passado. A redenção do passado é simplesmente essa realização e essa reparação, de acordo com a imagem de felicidade de cada indivíduo e de cada geração”¹⁴³. Sobretudo, Benjamin acentua que a “rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, são insuficientes (...) é preciso, para que a redenção aconteça, a reparação (...) do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar”¹⁴⁴. Nesse sentido, a narrativa imagética de Fuentes, compreendida como memória fílmica, promove um diálogo com o passado dos vencidos, destacando suas irrealizações, sofrimentos e injustiças, como nos casos de Felipe em *El Compadre Mendoza* e Tibúrcio em *¡Vámonos con Pancho Villa!* Portanto, os filmes de Fuentes executam a rememoração da tradição dos oprimidos da Revolução, promovendo a redenção desse passado enquanto rememoração. A reparação que Benjamin acrescenta fica a cargo da classe oprimida que ele chamou de Messias - usando termos teológicos -, as futuras massas revolucionárias herdeiras da tradição de 1910. No caráter político, essa redenção e reparação seria a emancipação dos oprimidos, e o caminho seria a Revolução.

Historiadores como Américo Nunes dizem que a Revolução foi fruto da questão agrária. Para esse autor, “todas as tentativas de mudança estrutural – Independência, Reforma, *Porfiriato*, Revolução – decorrem da necessidade

¹⁴² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica...***op. cit.*

¹⁴³ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin...***op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 53.

essencial de resolver esta questão-chave”¹⁴⁵. De fato, esta necessidade está presente em ambos os filmes. Fuentes a retoma como um dos problemas que resultou na guerra, ou seja, a questão da terra, daí a narrativa ter como espaço a predominância do campo. Durante o período conhecido como *porfiriato*, comandado pelo general Porfírio Díaz (1876-1911), o México viveu um grande avanço no plano da industrialização sob a bandeira do progresso, caracterizado pela locomotiva, presente nos filmes aqui observados e que representa essa época de crescimento.

Nessa direção, Benjamin, em seu texto da tese IX¹⁴⁶, desenvolve – em forma de alegoria – reflexões pertinentes às questões levantadas nos filmes e no trabalho aqui proposto. Retomando a análise do quadro de Paul Klee, a figura do anjo é percebida como elemento importante à elaboração da sua perspectiva de história. Seu *Angelus Novus* vê a história como um encadeamento de catástrofes que crescem até o céu; o anjo se volta para o passado, quer se deter para salvar os mortos, cuidar dos feridos, corrigir as injustiças da história. Mas os ventos que sopram do paraíso - o progresso -, levam-no em direção ao futuro, impedindo-o de reparar a catástrofe. Benjamin já havia previsto que o progresso promovido pelas potências europeias resultaria em grandes catástrofes.

As locomotivas, que representavam o progresso mexicano nos últimos anos do século XIX e início do XX durante o governo de Porfírio Díaz, são as mesmas que conduziram o mexicano oprimido ao levante armado, como mostra Fuentes nas suas películas. Pancho Villa tinha acesso às locomotivas que o deslocavam juntamente com seu exército para conquistar cidades como Torreón e Zacatecas. Como observou Benjamin, o anjo não pode se deter para conter a catástrofe, deixando essa tarefa para o Messias: “Somente o Messias poderá fazer o que o Anjo da História é impotente para realizar: deter a tempestade, cuidar dos feridos, ressuscitar os mortos e rejuntar o que foi quebrado”¹⁴⁷. E o Messias é a própria população oprimida. Nesse sentido, tenho percebido que a narrativa de Fuentes apresenta uma aproximação com o conceito de história e de tempo histórico de Walter Benjamin, pois o cineasta procura, de modo crítico, trazer uma ideia Revolução a partir dos sonhos dos camponeses, atualizando, na interpretação, tais sonhos.

¹⁴⁵ NUNES, Américo. **As Revoluções do México...***op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica...***op. cit.* p. 226.

¹⁴⁷ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin...***op. cit.*, p. 94.

Embora para a maioria dos críticos de cinema Fuentes, em *¡Vámonos con Pancho Villa!*, tenha se detido na desmistificação do herói, percebo que o cineasta vai muito além. Na narrativa, Fuentes permite que, dentro da representação da guerra de forma catastrófica como ele a rememora, suscitem as exigências das gerações passadas. O correspondente dessa atitude acontece quando Villa, ao distribuir milho para os camponeses no início do filme, disse que naquele momento estava lhes dando o que comer, mas que quando terminasse a revolução todos teriam terra e não mais necessitariam viver como peões. Fuentes mostrou que a guerra não havia triunfado para aqueles que morreram, pois para estes será impossível a realização de suas lutas. Por isso, na narrativa de Fuentes as mortes dos *Leones de San Pablo* representam a morte da revolução para aqueles que jazem por terra. No entanto, vejo que reabrir essa janela para o passado pressupõe também aqueles que ficaram nos campos de batalhas a revolução pode ainda trunfar.

Assim como o anjo da história, Fuentes, ao olhar para o passado, enxergou somente um amontoado de escombros e uma só catástrofe. Mas as gerações oprimidas do momento são herdeiras das gerações vencidas do passado. E a realização das exigências da tradição histórica dos zapatistas e villistas, como bem mostrou Fernando de Fuentes, no presente é uma forma de redimir o passado daqueles cujos sonhos e projetos foram interrompidos pelas armas e por traições políticas e afetivas. Por isso entendo que a revolução mexicana de Fuentes colocada na tela pode ser compreendida como uma crítica metafórica ao triunfo da traição das elites, ou melhor, dos grupos dominantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já mencionei na introdução deste trabalho, minha afeição pelo México e sua história vem um pouco antes de minha vida acadêmica. Mas foi durante o curso de graduação em História que fui contagiado pela história da revolução mexicana e a partir daí me senti responsável pela interpretação desse feito. E embora eu ainda não conhecesse a filosofia da história de Walter Benjamin, quando com ela tive contato percebi que minha inquietação se aproximava do pensamento benjaminiano. E assim, apoiado em Benjamin, notei que, para o historiador que quer conhecer o passado e dele ouvir as suas súplicas por redenção e reparação, é importante fazer sua a experiência de outros, pois essas experiências esperam de nós um sentimento de empatia.

Desde sempre, quero saber, entender e pesquisar a experiência dos grupos oprimidos e vencidos da história. Pois vejo que para estes a realização daquilo por que lutaram é uma responsabilidade das gerações seguintes. Quando soube que, no México do presente, ainda existe uma luta pela terra, requerida por índios do Estado de Chiapas sob a liderança do subcomandante Marcos, que traz o nome de Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), percebi que existem experiências históricas que necessitam ser redimidas e reparadas, e quem deve exercer tal feito é a própria classe oprimida. Mas a tarefa do historiador é fundamental nesse processo. Quando os nativos do Estado de Chiapas reacenderam as chamas da luta zapatista no presente, significou que algo no passado não foi concluído e que a vitória da luta dos indígenas do Estado de Chiapas hoje será a vitória também daqueles e daquelas, entre villistas e zapatistas que jazem por terra, para os quais a Revolução não triunfou.

Determinado em contar outra história, encontrei nos filmes de Fernando de Fuentes uma oportunidade única para esta realização. O cineasta, em 1933 e 1935, representa o passado revolucionário mexicano de uma forma brilhante. Fuentes faz a este passado uma dura crítica ao narrar uma visão desencantada em forma de uma alegoria política em *El Compadre Mendoza*, e uma antiepopéia em *Vámonos con Pancho Villa!*. Nos filmes de Fuentes aqui trabalhados, a luta do camponês na

Revolução foi tragada pela guerra, e o sonho de triunfo da revolução camponesa ainda permanece por ser realizado.

A análise dos filmes aqui trabalhados, à luz do pensamento benjaminiano, permitiu traduzir no presente o passado. E, com isso, proporcionou-me a contemplação das injustiças passadas na pesquisa histórica, segundo propõem Walter Benjamin. No entanto, a tarefa de reparar tais injustiças, como Fuentes mostrou através dos personagens Felipe Nieto e Tibúrcio Maya, somente será realizada pela própria classe oprimida, a quem Benjamin, em termos teológicos, chamou de Messias. Somente ela poderá fazer o que o anjo da história – como o *Ângelus Novus* de Klee - é incapaz de realizar. E o caminho para a redenção e reparação será a revolução.

Contudo, essa pesquisa ainda precisa de amadurecimento, uma vez que lidamos com realidades a nós emprestadas pelo tempo e por Clio. Não obstante, espero que ela venha a ser uma centelha para outros estudos que articulem a relação entre história e cinema. Sejam os meus ou de outros pesquisadores.

FONTES DOCUMENTAIS

a) FILME EM DVD

- EL PRISIONERO trece. Produção 1933. Direção: Fernando de Fuentes. Fotografia: Ross Fisher. Edição: Aniceto Ortega. Artistas: Alfredo del Diestro, Luis G. Barriero, Adela Sequeyro, Arturo Campoamor. Duração: 76 min;
- El Compadre Mendoza. Produção 1933. Direção: Fernando de Fuentes. Fotografia: Alex Phillips. Edição: Aniceto Ortega. Artistas: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto, Luis G. Barriero, Emma Roldán. Duração: 85 min;
- VÁMONOS com Pancho Villa. Produção 1935. Direção: Fernando de Fuentes. Fotografia: Jack Draper. Música: Silvestre Revueltas. Edição: José Noriega. Artistas: Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Miguel Tamés, Ramón Vallarino, Raúl de Anda. Duração: 92 min.
- LOS ULTIMOS zapatistas heroes olvidados. Produção 1998/2005. Direção: Francesco Taboada Tabone. Fotografia: Manuel Peñafiel. Música: Jesús Baez e Ángel Mosqueda. Investigação: Francesco Taboada Tabone e Aldo Jiménez Tabone.
- PANCHO VILLA: La revolución no há terminado. Produção 2006. Direção: Francesco Taboada Tabone. Fotografia: Manuel Peñafiel. Música: Maximini Chávez. Investigação: Francesco Taboada Tabone. Roteiro: Francesco Taboada Tabone. Edição: Francesco Taboada Tabone.

b) NOVELAS

- MUÑOZ, Rafael F. ¡Vámonos con Pancho Villa!. In: LEAL, Antonio C. **La novela de la Revolución Mexicana**. Tomo II. México: Aguilar, 1978, pp. 687-778.
- Novela radiofônica *¡Vámonos con Pancho Villa!*, disponibilizada pelo **Instituto Mexicano de la Radio**. Disponível em http://www.imer.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=111:vamos-con-pancho-villa-radionovela&catid=44:podcast&Itemid=82.

c) CONTO

- MAGDALENO, Maurício. **El compadre Mendoza**. México: Promexa Editores, 1979.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIMONDA, Héctor. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Moderna, 1986.
- AYALA BLANCO, Jorge. La Revolución. In: AYALA BLANCO, Jorge. **La aventura del cine mexicano**. México: Era, 1968.
- AZCONA, Juan Sanchez. **La Etapa Maderista de la Revolución**. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios históricos de la Revolución Mexicana, 1960.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A fotografia a serviço de Clio: Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)**. São Paulo: UNESP, 2006.
- _____. **20 de novembro de 1910: a Revolução Mexicana**. São Paulo: Lazuli, 2008.
- BARBOSA, Walmir (org.). **Estado e poder político: da afirmação da hegemonia burguesa à defesa da revolução social**. Goiânia: Editora da UCG, 2004.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge & BARROS, José D'Assunção (Orgs). **Cinema – História: Teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- BENJAMIN, Thomas. **La Revolución Mexicana**. Memoria, Mito e Historia. México: Taurus, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, 2010.
- _____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BITTENCOURT, Libertad Borges. México: forjando pátria - a mestiçagem como projeto de nação. In: SERPA, Élio Cantalício; MENEZES, Marcos Antonio (Orgs.). **Escritas da História: narrativa, arte e nação**. Uberlândia: Edufu, 2007.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- BOBBIO, Noberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Tradução: Carmen C. Varriale. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.
- CAMIN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À Sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (Orgs.).

Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARMO, Leonardo César do. **Cinema de Massa e Crítica da Sociedade.** 1995, Dissertação de Mestrado, Goiânia: UFG.

CINETECA NACIONAL. **Fernando de Fuentes:** trilogía de la revolución. Cuadernos de la Cineteca Nacional, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexico, 1998.

CORREIA, Edilson Carlos Costa. **O Cinema e a Construção do Patriotismo norte-Americano.** 2006, Trabalho de Conclusão de Curso, Goiânia: UCG.

DIAS, Rosângela de Oliveira. Hollywood vai à guerra: Casablanca, um filme didático e de propaganda. In: SANTOS, Cláudia Andrade dos; SENA FILHO, Nelson (Orgs.). **Estudos de Política e cultura:** novos olhares. Goiânia: Vieira, 2006.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FREIRE, Március. Sombras esculpindo o passado: Métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história. In: **Fragmentos de Cultura,** Goiânia, v. 16, n. 9/10, p. 705-719, set./out. 2006.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Walter Benjamin os cacos da História.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Prefácio – W. Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política.** Obras escolhidas. Volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, 2010.

GARCIA RIERA, Emilio. **Fernando de Fuentes:** 1894/1958. Serie Monografías, n. 1, México, Cineteca Nacional, 1984.

GARCIA RIERA, Emilio. **Historia documental del cine mexicano,** vol.1, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Conaculta / Imcine, Guadalajara, 1997.

GUINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais:** Morfologia e História. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HERZOG, Jesus Silva. **Breve história de la Revolución mexicana I e II.** Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin:** o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. A Insuportável convivência: quando o cinema filma a vida na cidade. In: SANTOS, Cláudia Andrade dos; SENA FILHO, Nelson (Orgs.). **Estudos de Política e cultura:** novos olhares. Goiânia: Vieira, 2006.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio.** Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2010.

MAGDALENO, Maurício. **El Compadre Mendoza.** México: Promexa Editores, 1979.

MAGÓN, Ricardo Flores. **A Revolução Mexicana.** Imaginário, 2003.

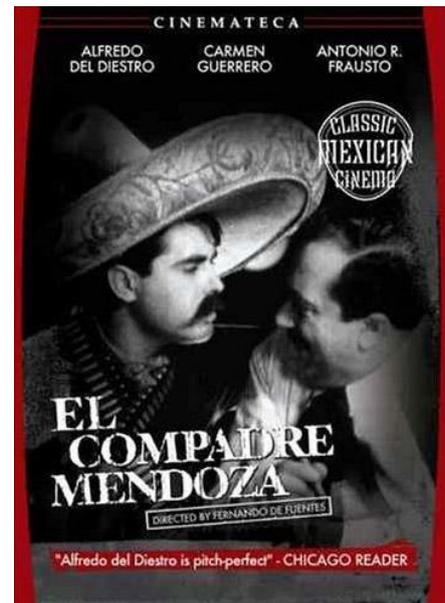
- MENEZES, Paulo. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby Novaes (Orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Baurú: Edusc, 2005.
- MRAZ, John. A revolução no México e em Cuba. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto & FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo**. Um olhar sobre a história. Salvador/ São Paulo: EDUFBA/UNESP, 2009.
- MUÑOZ, Rafael F. ¡¡Vámonos con Pancho Villa!! In: LEAL, Antonio C. **La novela de la Revolución Mexicana**. Tomo II. México: Aguilar, 1978.
- NUNES, Américo. **As revoluções do México**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- NUNES, José Walter. **Patrimônios subterrâneos**. São Paulo: Anablume, 2005.
- PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- PESAVENTO, Sandra Jatayh. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- RAMOS, Alcides Freire. Filme Histórico e Identidade Nacional. In: GONÇALVES, Ana Teresa marques; SOUZA, Armênia Maria de; SERPA, Elio Cantalício; BITTENCOURT, Libertad Borges. (Orgs.) **Escritas da História: Memória e Linguagem**. Goiânia: UCG, 2004. (Cadernos de Área: 18).
- REED, John. **México Rebelde**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- REYES, Aurélio de los. **Medio siglo de cine mexicano (1896–1947)**, Mexico City: Trillas, 1988.
- ROSENSTONE, Robert, A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SCHLESENER, Anita Helena. **Os tempos da história: leituras de Walter Benjamin**. Brasília: Liber Livro, 2011.
- TAIBO II, Paco Ignacio. **Pancho Villa: uma biografia**. Tradução: Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Planeta, 2007.
- VALENZUELA, Georgette José. **Venustiano Carranza**. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios históricos de la Revolución Mexicana, 1985.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la. **Fernando de Fuentes: la mirada crítica sobre la Revolución mexicana**. Filmoteca, I, UNAM, México, 1979.
- _____. **Eisenstein e a pintura mural mexicana**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- WOMACK JR. John. **Zapata e a Revolução Mexicana**. Lisboa. Edições 70, 1980.
- _____. A revolução mexicana: 1910-1920. In BETHELL, Leslie. (Org). **História da América Latina: de 1870 a 1930**. São Paulo: Edusp, vol. 5, 2008.

ANEXO

SINOPSES:

1. EL COMPADRE MENDOZA

Sinopsis: Durante la Revolución, el terrateniente Mendoza se las arregla para quedar bien con ambos bandos. A ojos del gobierno, es un cálido partidario de Huerta y a los de la Revolución, lo es de Zapata. Cuando las tropas de unos o de otros llegan a su hacienda, Mendoza hace poner los retratos de Huerta e de Zapata y organiza una fiesta en honor de sus visitantes. En uno de sus viajes, Mendoza conoce a la joven Dolores y se casa con ella. Durante la boda, los zapatistas hacen caer en una emboscada a los federales que están de fiesta en casa de Mendoza. Este va a ser fusilado, pero lo salva su amigo el general Felipe Nieto. Agradecido, Mendoza le pide a Felipe que apadrine a su primer hijo y lo hace su compadre. Felipe, en sus frecuentes viajes a la hacienda de Mendoza, se encariña con Dolores y con el hijo de ésta. Mendoza tiene graves apuros económicos cuando los revolucionarios capturan un tren cargado de trigo que el terrateniente enviaba a México. Al borde de la ruína y muy a su pesar, acepta una oferta de los gubernamentales y prepara una trampa a Felipe. Mendoza hace salir violentamente de la hacienda a su esposa y su hijo mientras Felipe es asesinado.



Ficha Técnica:

Producción (1933): Interamericana Films, S. A./**Dirección:** Fernando de Fuentes/**Argumento:** Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro/**Adaptación:** Fernando de Fuentes/**Diálogos:** Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes/**Fotografía:** Alex Phillips; foto-fijas: Agustín Jiménez/**Música:** Manuel Castro Padilla/**Sonido:** B.J. Kroger/**Escenografía:** Beheho/**Edición:** Fernando de Fuentes/**Intérpretes:** Alfredo del Diestro (Rosalío Mendoza), Carmen Guerrero (Dolores), Antonio R. Frausto (Felipe Nieto), Luis G. Barreiro (Tenógenes), Joaquín

Busquets (coronel Martínez), Emma Roldán José Eduardo Pérez, Alfonso Sánchez Tello, Miguel M. Delgado, Carlos López Chaflán.¹⁴⁸

2. ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!

Sinopsis: Durante la revolución mexicana, un grupo de valientes campesinos, conocidos como los "Leones de San Pablo" se unen al ejército de Pancho Villa. Después de algunas batallas, con más derrotas que victorias, el grupo original es reducido a dos: Tiburcio Maya y el joven "Becerrillo". Una epidemia de viruela se desata entre la tropa y "Becerrillo" cae enfermo. Villa ordena a Tiburcio matar al joven e incinerar su cuerpo. Desencantado, Tiburcio abandona la revolución y regresa a su pueblo.

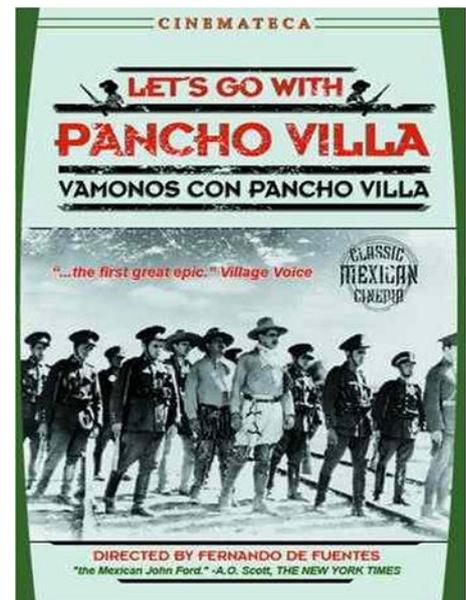
Ficha Técnica:

Una producción de: Clasa Films/**Género:** Drama de la revolución /**Duración:** 92 min.

Sonido: Monoaural/**Dirección:** Fernando de Fuentes/**Asistente de dirección:** Miguel M. Delgado; anotadora: Matilde Landeta

Producción: Alberto J. Pani; supervisión:

Celestino Gorostiza y C. Argüelles/**Guión:** Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia, sobre la novela de Rafael F. Muñoz **Fotografía:** Jack Draper; operador de cámara: Gabriel Figueroa; ayudante: Enrique Solís/**Escenografía:** Mariano Rodríguez Granada y Antonio Ruiz **Edición:** José Noriega /**Sonido:** Eduardo Fernández y Rafael Ruiz Esparza /**Música:** Silvestre Revueltas /**Supervisión militar:** coronel J. B. Veja. **Reparto:** Antonio R. Frausto: *Tiburcio Maya*; Domingo Soler: *Pancho Villa*; Manuel Tamés: *Melitón Botello*; Ramón Vallarino: *Miguel Ángel Del Toro, "Becerrillo"*; Carlos López "Chaflán": *Rodrigo Perea*; Raul de Anda: *Máximo Perea*; Rafael F. Muñoz: *Martín Espinosa*; Alfonso Sánchez Tello: *General Fierro*; Paco Martínez: *General Huertista*; Dolores Camarillo: *Lupe, esposa de Tiburcio*; Consuelo Segarra: *viejecita*; David Valle González: *Chon*; Max Langler: *El Flaco*; Miguel M. Delgado:



¹⁴⁸ RIERA, Emilio García. *História documental del cine mexicano...op. cit.*, p. 57-58.

doctor; Silvestre Revueltas: *pianista em el bar*; Jesús Melgarejo: *soldado*; Pedro Valenzuela: *soldado*; José del Río: *Pedro, hijo de Tiburcio*; Esperanza Gómez: *esposa de Tiburcio (secuencia final)*; Gloria Barón: *hija de Tiburcio (secuencia final)*¹⁴⁹.

¹⁴⁹ In: **Cine Mexicano**. Disponível em: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>, acesso em 15 de maio de 2012.