



**Obra publicada pela
Universidade Federal de Pelotas**

Reitor: Prof. Antonio Cesar G. Borges
Vice-Reitor: Prof. Telmo Pagana
Xavier

Pró-Reitor de Extensão e Cultura:

Prof. Vitor Hugo Borba Manzke

Pró-Reitor de Graduação: Prof. Eliana Póvoas Brito

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Manoel de
Souza Maia

Pró-Reitor Administrativo: Francisco Carlos Gomes
Luzzardi

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Prof. Élio
Paulo Zonta

Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Prof. Volmar
Geraldo da Silva Nunes

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Antonio Jorge Amaral Bezerra

Prof. Dr. Elomar Antonio Callegaro Tambara

Prof. Dra. Isabel Porto Nogueira

Prof. Dr. José Justino Faleiros

Profa. Lígia Antunes Leivas

Profa. Dra. Neusa Mariza Leite Rodrigues Felix

Prof. Dr. Renato Luiz Mello Varoto

Prof. Ms. Valter Eliogabalos Azambuja

Prof. Dr. Volmar Geraldo Nunes

Prof. Dr. Wilson Marcelino Miranda

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Jabr Hussein Deeb Haj Omar

NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA

Coordenadora:

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Membros do NDH:

Prof. Dr. Adhemar Lourenço da Silva Jr.

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Ms. Mario Osorio Magalhães

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Técnicos Administrativos:

- Paulo Luiz Crizel Koschier

- Ivoni Fuentes Motta

HISTÓRIA EM REVISTA

Publicação do Núcleo de Documentação Histórica

Comissão Editorial:

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Conselho Editorial:

Profª Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)

Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)

Prof. Ms. Mario Osorio Magalhães (UFPel)

Prof. Dr. Temistocles A. C. Cezar (UFRGS)

Profª. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)

Profª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)

Profª. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)

Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos
Aires).

Editora:

Profª. Dra. Lorena Almeida Gill

Editoração e Capa:

Paulo Luiz Crizel Koschier

Editora e Gráfica Universitária

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 |

Fone/fax: (53)3227 8411

e-mail: editora@ufpel.edu.br

Impresso no Brasil

Edição: 2008

ISSN – 1516-2095

Tiragem: 300 exemplares

Dados de catalogação na fonte:

Ayde Andrade de Oliveira - CRB - 10/864

História em revista / publicação do Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de
Ciências Humanas. Universidade Federal de
Pelotas. v.14, (dez. 2008). – Pelotas: Editora
da UFPel, 2008.
1v.

Anual

ISSN 1516-2095

1. História - Periódicos. I. Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de Ciências
Humanas. Universidade Federal de Pelotas.

CDD 930.005

IMAGEM DA CAPA: Praça Coronel Pedro Osório
(Pelotas/RS), do livro "Rio Grande do Sul: Imagens da
Terra Gaúcha", de Morency do Couto e Silva, 1942
(Acervo da Biblioteca de Ciências Sociais da UFPel).

**Indexada pela base de dados Worldcat
Online Computer Library Center**

**PEDE-SE PERMUTA
WE ASK FOR EXCHANGE**

UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas

Rua Cel. Alberto Rosa, 154

Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Caixa Postal 354

Fone: (53) 3284 – 5523 (r. 204)

Fone/Fax: (53) 3278-6765

<http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh>

e-mail: ndh@ufpel.edu.br

A REVOLUÇÃO MEXICANA E O CINEMA DE MELODRAMA

The Mexican Revolution and the melodrama's movies

Maurício de Bragança¹

Resumo: Na América Latina, o melodrama converteu-se numa linguagem presente em muitas experiências da indústria cultural. No México, ele deu suporte a um circuito midiático formado pelo cinema, pelo rádio, pela literatura de massa, pelo cancionero popular. Na formação do estado nacional após a Revolução de 1910, o melodrama representou um poderoso aliado capaz de ressoar os discursos que se construíam em torno de um nacional popular em dia com os novos códigos de mexicanidade propostos pelo estado populista. Neste artigo veremos como os melodramas do cinema mexicano funcionaram como uma espécie de difusor junto às massas de um projeto de domesticação da revolução mexicana pelos governos pós-revolucionários

Palavras-chaves: Revolução Mexicana, cinema, melodrama.

O movimento que culminou com o processo revolucionário de 1910, no México, tem sido definido pelos historiadores, em geral, como uma revolução democrático-liberal, agrária, popular e antiimperialista. Alguns historiadores marxistas ainda a definiram como um movimento burguês com características populistas, já que sua principal meta era superar alguns entraves característicos de um sistema feudal e consolidar as condições que sustentariam a formação de uma sociedade de ordem capitalista (CÓRDOVA, 2003b).

Por democrático-liberal, compreende-se um movimento que estaria disposto a derrotar um estado autoritário, corporificado pela administração de Porfirio Díaz, em função da instauração de um estado de direito que garantisse a participação popular e o incentivo a uma política de cidadania. Por agrário e popular, estaria vinculado às reivindicações principais intrinsecamente ligadas à concentração de terra e ao aniquilamento das tradicionais comunidades indígenas, os *ejidos*, desestruturando sua lógica interna de produção e de distribuição de renda, além da submissão das classes populares urbanas a um

¹ Graduado em História e Cinema, Mestre em Comunicação e Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente desenvolve a pesquisa de pós-doutoramento intitulada "Espetáculos de resistência no cabaré performático de Astrid Hadad" no programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). E-mail para contato: mauriciode@yahoo.com

estado de privilégios que não previa a incorporação ao sistema nacional dessas categorias de trabalhadores. Anti-imperialista devido a sua postura contra o condicionamento da economia mexicana às regras impostas pelo capital internacional que garantia o projeto de desenvolvimento previsto pelo regime de Porfirio Díaz, mas que arranhava a soberania nacional (ibidem).

Por sus objetivos programáticos y sus conclusiones, la revolución mexicana no sobrepasó los marcos burgueses. En ese sentido, no es ilegítimo ubicarla entre las revoluciones burguesas democráticas. Pero si nos quedáramos allí, ignoraríamos su especificidad de masas, su lógica interior de revolución permanente, los rasgos que la llevaban a sobrepasar esos límites y su ubicación en la historia universal en la frontera entre las últimas revoluciones burguesas y la primera revolución proletaria, la de octubre de 1917 en Rusia (GILLY, 2003, p.50).

Ainda segundo Córdova (2003b), o movimento inscrevia-se mais como uma revolução política do que uma revolução social, pelo seu cunho meramente reformista, já que estava disposta a desconstruir as relações de poder e privilégios constituídas em torno da propriedade privada de forma que estas não emperrassem o pleno desenvolvimento de uma sociedade capitalista. Mas ela não pode se enquadrar no conceito de uma revolução social uma vez que não questionava, em sua essência, a existência da propriedade privada sobre os meios de produção.

En América Latina ya nadie pone en duda que los regimenes oligárquicos, pese a no ser en modo alguno feudales, son regimenes de privilegio que bloquean el desarrollo capitalista. Las revoluciones que se han llevado a término en contra de ellos, sin ir más allá del capitalismo, no han sido más que revoluciones políticas. México, con su revolución, parece ofrecer un ejemplo típico (CÓRDOVA, 2003b, p. 27).

O governo de Porfirio Díaz (1876-1911) não foi um período de estagnação da economia mexicana; ao contrário, representou um momento em que no México construíram-se as bases de uma sociedade modernizada que iria aflorar décadas mais tarde. Sua administração foi de muito progresso tecnológico à custa de um grande investimento de capitais estrangeiros.

Segundo dados revelados por Camín e Meyer (2000), foram construídos sob sua administração quase 20 mil quilômetros de ferrovias², o

² A construção de uma sólida rede ferroviária mexicana foi de fundamental importância para um projeto desenvolvimentista nacional, ajudando a integrar o território nacional. Durante a Revolução Mexicana, os trens vão ser de suma importância nas estratégias de combate. São muito conhecidas as séries de fotografias tomadas pelos irmãos Casasola de trens repletos de revolucionários trajando suas “típicas” roupas brancas com cananas (cinturão de balas) cruzadas no peito. Sobre o desenvolvimento do circuito ferroviário mexicano escreve Gilly (2003, p. 25): “Ellos [as ferrovias] se extendieron expropiando tierras de las comunidades para tender sus vías, incorporando a los campesinos así despojados como fuerza de trabajo para su

que estava vinculado a um projeto de grande estímulo ao crescimento da produção mineradora. Em pouco mais de trinta anos, a população mexicana sofreu um crescimento a uma taxa anual de 1,4% contra o crescimento de 0,6% verificados anualmente desde o início do século XIX. Houve um crescimento econômico anual na ordem de 2,7% contra o período de estagnação que se verificara nos anos anteriores a Porfirio Díaz. A renda nacional, que em 1896 era de 50 milhões, dobrou em dez anos elevando a renda per capita de um crescimento de 1% ao ano para 5,1% entre 1893 e 1907. “La unificación nacional bajo la dictadura creó las condiciones políticas y sociales para la expansión del capitalismo dependiente y ésta, a su vez, produjo la ampliación y la consolidación en la historia de México de la sociedad nacional” (CÓRDOVA, 2003a, p. 65).

Todos esses dados oferecem-nos os indícios de que a Revolução Mexicana não foi fruto de uma realidade de estagnação econômica, mas dos entraves de ordem social e administrativa que provocaram uma desordem e desarticulação na sociedade. Se, por um lado, os investimentos estrangeiros incentivaram um desenvolvimento urbano, por outro lado contribuíram para um crescimento da inflação que impelia o México a uma situação de extrema dependência das economias externas, principalmente a norte-americana.

O desenvolvimento das atividades de mineração provocou um grande fluxo migratório interno. A política porfirista, que privilegiava o trabalhador estrangeiro para os postos mais capacitados, resultou na explosão de um forte sentimento nacionalista no meio do operariado que começava a se organizar. Além disso, tanto o desenvolvimento da mineração e da exploração petrolífera no norte do país quanto o próprio processo de modernização da produção agrícola foram responsáveis por uma ruptura das relações agrárias tradicionais, destruindo a economia camponesa e usurpando os direitos das aldeias e comunidades rurais, o que acabou por gerar um violento quadro de fome, peonagem e migração desenfreada (CAMÍN e MEYER, 2000).

La revolución social significaba hacer la reforma agraria, devolviendo sus tierras a quienes hubiesen sido despojados de las mismas, y repartiendo a los que carecieran de ellas (...). Significaba, además, garantizar los derechos de trabajo, pero sin poner en peligro la existencia del capital, que definitivamente era, no sólo necesario, sino indispensable para la nación. Estas medidas encajaban a la perfección en el propósito de destruir el sistema de privilegio de la sociedad

construcción, desorganizando sus formas de vida y de relación tradicionales y arrastrándolos al turbión mercantil del capitalismo. El avance de las vías férreas está constelado de insurrecciones campesinas – algunas registradas, muchas otras no – en defensa de sus tierras y de su modo de vida, todas reprimidas, todas derrotadas, ninguna – como se verá finalmente en 1910 – definitivamente y para siempre vencida”.

porfiriana, sin poner en peligro el principio de la propiedad privada que para aquellos dirigentes ni siquiera se ponía a discusión (CÓRDOVA, 1994, p. 24).

Por um lado, a Revolução Mexicana representou uma ruptura nos projetos imediatos de uma política desenvolvida por um ditador que tinha no jogo de privilégios a determinadas classes sociais um modelo que se afastava completamente daquelas categorias que, com os novos paradigmas projetados pelo processo revolucionário, seriam apropriadas como os parâmetros de uma nova mexicanidade que se formava e se sobrepunha como código incontestado daquilo que se identificava com conceitos como “popular”, “nacional” e “autêntico”.

La ideología oficial del porfirismo, por supuesto, expresaba sin medios términos la decisión del régimen oligárquico de promover y proteger la concentración de la riqueza en unas cuantas manos como el medio que habría de fundar el futuro desarrollo material de México, cuidándose bien poco de justificarse ante las mayorías del país, excluidas de los beneficios del proceso de desarrollo, como un régimen que se debía a la nación (idem, 2003a, p. 65).

Por outro lado, não se pode negar que o estilo de condução do poder político exercido por Porfirio Díaz acabou se transferindo como um legado histórico dentro de uma certa tradição de governo no México, mesmo nos períodos pós-revolucionários. A idéia de formação de um poder nacional, que é transferido a um poder pessoal capaz de submeter, por estratégias políticas de cooptação ou pela força, as vozes e interesses de oposição, é algo que acabou se transformando numa prática política presente em muitos governos pós-revolucionários. Isso caracterizou tanto o período dos *caudillos*, quanto o governo populista do presidente Lázaro Cárdenas. A promiscuidade entre poder nacional e poder pessoal é uma característica constante de muitas experiências políticas na América Latina.

A demanda pelo direito à terra, presente na gênese do processo revolucionário, e marcada no grito de guerra do movimento agrário liderado por Emiliano Zapata (*Tierra y libertad*), aliada às reivindicações por melhores condições de trabalho pelo operariado urbano e pelos trabalhadores mineiros, encontraram respaldo no cada vez mais forte discurso nacionalista que se colocava em oposição ao governo “anti-mexicanista” de Porfirio Díaz.

Após a queda do ditador, em 1911, o movimento passou a reivindicar com crescente insistência a afirmação das prioridades da Revolução, levando à promulgação em 1917 de uma Constituição na qual estavam garantidos tais direitos populares³. O fato de as reformas sociais estarem legalmente expressas

³ As questões referentes à propriedade de terra e à soberania nacional estão expressas no polêmico artigo 27 da Constituição mexicana de 1917. Este trecho do documento garante à

no texto constitucional conferia, sem dúvida, um inédito caráter progressista à Carta de 1917. Porém, essa “legalidade constitucional”, que na prática nunca foi uma garantia real de que um sistema agrário e condições e direitos de trabalho mais justos ocorressem efetivamente, incorreu numa institucionalização das demandas das massas populares, que viria ser muito bem manejada e operacionalizada pelos governos pós-revolucionários. Isso permitiu que os governos pudessem mobilizar as massas com mais desenvoltura, além de garantir, por princípio (constitucional inclusive) um “comprometimento” do Estado com o processo revolucionário, conferindo ao poder central nacional uma feição “socialista e popular”. Tal estratégia seria muito bem aproveitada e manipulada pelos governos que se sucederam no desenvolvimento da Revolução, chegando a sua completa institucionalização através da criação de um partido oficial que iria falar legitimamente, e dentro do âmbito do jogo democrático, em nome do povo mexicano pelos próximos setenta anos⁴.

Naturalmente, la institucionalización de los problemas y de las demandas de las masas populares no implicaba su solución instantánea ni mucho menos: la forma en que fueron recibiendo satisfacción demuestra con meridiana claridad que, aparte el haberse convertido en derecho, tales reformas eran, ante todo y sobre todo, armas políticas en manos de los dirigentes del Estado (idem, 2003b, p. 21).

O processo revolucionário de lutas e insurreições deu-se entre 1910 e 1917, quando uma nova etapa teve início com a promulgação da Constituição. Com ela, houve um processo de institucionalização da Revolução, cujo programa de reformas ao mesmo tempo em que conduzia as massas trabalhadoras, operava também um desenvolvimento capitalista. Pouco a

nação a propriedade sobre o território, estabelece os princípios da restituição dos *ejidos* aos povos indígenas, e declara propriedade da nação, e não de particulares, os produtos do subsolo (minas e petróleo), cabendo aos particulares apenas a possibilidade de detenção da propriedade do solo. Esse terceiro ponto viria embasar legalmente, durante o governo Lázaro Cárdenas em 1938, a decisão de nacionalização das companhias petrolíferas estrangeiras, um feito de extrema ousadia política e econômica do governo mexicano.

⁴ Em 1929 foi criado o Partido Nacional Revolucionário (PNR) com o intuito de formar uma coalizão de forças diversas e díspares capaz de garantir a estabilidade política que o país necessitava incorporando a bandeira da revolução dentro de um projeto oficial institucionalizado. As forças e grupos políticos que não faziam parte do partido oficial eram combatidos pelo próprio governo, que se confundia com as diretrizes do partido. Em 1938, após uma reformulação do partido a fim de incorporar em seus quadros setores do operariado, camponeses e novos setores da classe média, passou a denominar-se Partido da Revolução Mexicana (PRM), que finalmente se chamaria Partido Revolucionário Institucional (PRI) em 1946. O partido oficial da revolução foi de suma importância no sentido de consolidação do populismo, tendo sido utilizado como um instrumento de contenção das massas trabalhadoras a partir de uma política de um projeto corporativista de conciliação de classes.

pouco, a Revolução foi outorgando ao Estado o poder de conduzir o processo nacionalista de desenvolvimento do país, retirando o potencial revolucionário das massas, consideradas débeis e incapazes de enfrentar o poder reacionário e conservador. Caberia ao Estado forte e centralizador o papel de empreender as reformas sociais em nome das classes marginalizadas. A Revolução, e seu poder de irrupção popular, acabava ameaçando a “ordem” necessária para que os governos pós-revolucionários empreendessem seus projetos de reforma social, convertendo-se no próprio impasse do processo revolucionário e tendo que, por isso, ser “domesticada” (CAMÍN e MEYER, 2000).

Após a aparente estabilidade garantida pela Constituição de 1917, o México iniciou, a partir da década de 1920, uma fase pós-revolucionária marcada pela busca de pacificação interna e pela reconstrução do que havia sido atingido pelo furor insurrecional. Foi o início de um projeto de reconfiguração do país que, impregnado por um espírito de exaltação nacionalista, discutiu a fundo, e em todos os âmbitos, os códigos de uma verdadeira mexicanidade. Para isso, conceitos como “nacional”, “povo” e “autenticidade” foram exaustivamente debatidos (MONTFORT, 1994b).

Foi o início do muralismo mexicano, movimento através do qual Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros traduziam, dentro de uma perspectiva nacionalista revolucionária (Rivera freqüentemente numa chave indigenista intimamente implicada com o discurso oficial dos governos pós-revolucionários), o caráter épico de um povo que tinha suas matrizes históricas nas antigas civilizações pré-colombianas e que desaguava no processo da Revolução Mexicana como momento redentor desta sina “côsmico-histórico-revolucionária”.

As discussões de matriz indigenista, que buscavam rastrear as referências nacionais, tomavam conta do cenário cultural mexicano: o elemento indígena dava nome a revistas, salas de cinema, estúdios e distribuidoras cinematográficas, eleito muso de um vasto repertório da música popular e protagonista de inúmeros textos de teatro das décadas de 1920 e 1930, além de estar presente como personagem principal de uma série de filmes de melodrama⁵.

Mas, sem dúvida, uma contribuição definitiva ao pensar “o mexicano”

⁵ O cinema incorpora intensamente o projeto de discutir o mexicano através do resgate da figura do indígena. Grande parte das companhias produtoras de cinema fundadas nesta época tiraram seus nomes da cultura pré-hispânica: *Aztlán Film*, *Cuauhtémoc Film*, *Azteca Film*, *Popocatepetl Films*, *Quetzál Film* (DE LOS REYES, 1981). Nas telas, o indígena pertence a um passado mítico, heróico, romântico e distante, no qual não são colocados elementos da contemporaneidade ou da marginalização social em que vivem.

a partir de uma identificação deste com o elemento indígena veio da experiência de Eisenstein no México. Ao conceber sua obra, inacabada, *¡Que Viva México!*, o diretor soviético ajudou a fundar uma imagem da mexicanidade que dialogava de maneira decisiva com as idéias colocadas pela vanguarda artística revolucionária de então. Filiado a uma perspectiva em que o elemento popular era o agente da transformação e o que dava significado ao projeto revolucionário, o indígena de Eisenstein, de uma certa maneira, afastava-se da temática nacionalista ao mesmo tempo em que se aproximava “do mexicano”, através de fortes cores realistas, ainda que forjando um certo estereótipo folclorizado que viria a ser apropriado pela obra de alguns cineastas mexicanos, como Emilio Fernandez e o fotógrafo de cinema Gabriel Figueroa. O cineasta mergulhou fundo neste projeto, ajudado por interlocutores mexicanos que lhe revelavam seus signos culturais, dando dimensão a um México épico, que apresentava o indígena ao lado da amplidão do deserto mexicano, do maguey, de um céu dramático (RIERA, 1998; MONTFORT, 1994a).

Sem sombra de dúvida, o cinema ficcional mexicano a partir da década de 1930 esteve muito interessado em refletir sobre as representações da história recente e, sobretudo, da Revolução Mexicana. Neste sentido, o diretor Fernando de Fuentes comparece como um nome importante através de três filmes, que o pesquisador de cinema e história John Mraz (2001) classificou como a “trilogia revolucionária”, que inclui os filmes *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935)⁶. Para Mraz, os filmes de De Fuentes sobre a Revolução refletem o contexto ideológico em que foram realizados. Na Revolução estabeleceram-se os elementos fundamentais da identidade nacional. O movimento não se constituiu apenas como fatos e dados históricos, mas também as projeções, intérpretes, símbolos, mitos e evocações da história. A leitura oficial da Revolução insistia numa interpretação do movimento como um acontecimento centrado na luta entre um novo regime e o antigo porfiriato, numa tentativa de legitimar o partido da Revolução como seu único herdeiro, colocando todos os caudilhos num mesmo saco. Ainda segundo Mraz (2001), *¡Vámonos con Pancho Villa!* foi

⁶ O diretor Fernando de Fuentes realizou, em 1936, aquele que veio a ser o mais estrondoso sucesso de bilheteria daquele momento *Allá en el Rancho Grande*, responsável pelo surto de industrialização do cinema no período que viria desaguar no que conhecemos como a Época de Ouro do cinema mexicano. O filme fez com que o diretor abandonasse de vez suas abordagens da Revolução Mexicana e se voltasse para temas folclóricos com uma forte carga conservadora. *Allá en el Rancho Grande* recupera a tradição latifundiária feudal mexicana pré-revolução, contando a história de uma fazenda onde nem as sombras da Revolução nem a iminente reforma agrária que se anunciava com o governo Lázaro Cárdenas pareciam existir. Recupera um ambiente feliz, idílico e bucólico reorganizando a célula básica de um sistema agrário baseado na grande propriedade privada.

realizado numa época de relativa tolerância política (início do governo Lázaro Cárdenas) e ainda não havia se cristalizado no imaginário popular uma visão institucionalizada da Revolução, o que viria a ocorrer de forma mais sistemática na década seguinte, em filmes como *Flor Silvestre*, *Enamorada* ou mesmo *María Candelaria*, cuja narrativa, embora se passasse num período anterior à Revolução, traduzia um projeto de grande peso para o processo ideológico revolucionário institucional através de sua filiação a um discurso indigenista.

María Candelaria (1943) é um dos projetos de maior êxito da carreira do diretor Emilio "Indio" Fernández. O filme foi premiado no Festival de Cannes em 1946, tendo obtido repercussão internacional. Tal modelo de "qualidade técnica" foi de forte inspiração para o projeto de cinema industrial da companhia cinematográfica brasileira Vera Cruz, a partir de 1949, interessada em alguns procedimentos estéticos presentes na produção mexicana. O lema "temas nacionais, qualidade internacional" guiava os projetos da Vera Cruz e se ajustava perfeitamente ao filme indigenista de Fernández. Filmes como *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), produzidos pela companhia brasileira, travavam um afinado diálogo com alguns filmes de Emilio Fernández, como *Flor Silvestre* (1943), *Enamorada* (1946) e o já citado *María Candelaria*.

A primeira seqüência de *María Candelaria* mostra um artista plástico (Alberto Galán) sendo entrevistado por uma equipe de jornalistas interessados em sua arte indigenista. Em uma das respostas, o pintor anuncia o filme, que será contado em *flashback*. Ao falar do quadro de *María Candelaria*, o pintor diz que não pinta temas, mas a vida, o que vê, México, referindo-se à estonteante e "exótica" beleza da personagem de Dolores del Río, "esencia de la raza mexicana, delicada, emotiva y maravillosa". Assim vinculamos a proposta de arte do pintor ao do próprio Fernández, disposto a apresentar através do seu rígido padrão de composição do quadro cinematográfico, auxiliado pela magnificência da fotografia de Figueroa, um México que se plasmava no imaginário mundial após o êxito internacional do filme.

Esta seqüência se inicia com planos em que são mostradas estatuetas e máscaras pré-colombianas, que serão fundidas ao rosto de uma modelo indígena que está sendo pintada pelo artista. Logo se percebe de que indígena o diretor está tratando: esta figura histórica, patrimônio de uma civilização, uma imagem "de pedra". Esta idéia está muito articulada ao tipo de proposta artística desenvolvida pelos muralistas mexicanos, principalmente Diego Rivera, que tinha na escolha de modelos indígenas, seu padrão de beleza do "povo mexicano".

O casal protagonista do filme, María Candelaria e Lorenzo Rafael, são magistralmente interpretados pelos astros Dolores del Río e Pedro Armendáriz, rostos emblemáticos deste *star-system* estabelecido com a indústria de cinema mexicano a partir do final da década de 1930, início de um período que ficou conhecido como "época de ouro" do cinema mexicano. Aliás, a projeção da plástica perfeita, sob os parâmetros de beleza ditados por Hollywood, do rosto de Dolores del Río na tela, já inscreve o discurso indigenista de Emilio Fernández num viés de glamourização colocado pelo modelo de cinema industrial dos grandes estúdios da época. A figura do indígena mexicano está, então, definitivamente domesticada sob a beleza hollywoodiana de uma das divas do cinema mexicano.

O padre local sempre intervém como mediador de conflitos entre María Candelaria e os outros indígenas, reforçando a idéia de uma Igreja conciliatória. A Revolução Mexicana, apesar de todo o seu conteúdo anticlerical, nunca foi um movimento que tivesse constituído uma sociedade anticatólica, pelo contrário, as relações entre Estado e Igreja sempre foram, de uma certa maneira, preservadas⁷. Não podemos deixar de mencionar o fato de que o país estava sob o governo de Ávila Camacho, moderado, conciliador, primeiro presidente pós-revolucionário a declarar-se publicamente católico.

É também importante a participação do padre na cena de "conciliação" entre María Candelaria e a própria santa, a quem a indígena acusa de havê-la abandonado, num momento de desespero. O choro da imagem da santa se une às lágrimas da personagem e provoca a catarse necessária: sob o pranto, de dor, culpa e arrependimento, a indígena reafirma sua crença na bondade e no poder da santa, reafirmando sua fé também na Igreja Católica. Mais uma vez, além da associação entre as duas, as imagens reiteram a própria história da Conquista e Colonização da América, sob o jugo ideológico de uma igreja conservadora e uníssonas.

María Candelaria é um excelente exemplo de como o repertório de signos desta mexicanidade, que vinha se construindo desde os anos 20, opera no interior de um produto cultural, consumido por milhões de mexicanos e latino-americanos continente a fora.

Eram anos de um projeto de educação pública federal efervescente,

⁷ Durante o período pós-revolucionário, dois momentos apresentaram uma grande tensão nas relações entre o estado e a Igreja. O primeiro foi durante a Revolta dos Cristeros, movimento que levantou católicos contra as ordens anticlericais do estado entre 1926 e 1929. O segundo momento de tensão foi quando o governo Lázaro Cárdenas anunciou a implantação de um projeto de educação socialista. A forte reação da Igreja fez com que o governo recuasse e refizesse o projeto.

encarnada na figura do filósofo e intelectual Secretário de Instrução Pública José Vasconcelos, cujo objetivo era disseminar cultura por todo o país através de um amplo projeto de alfabetização e a constituição de bibliotecas compostas pelos grandes clássicos da literatura universal, que estariam presentes em diversas cidades do interior do país.

Em 1925, José Vasconcelos publicou um ensaio intitulado *La Raza Cósmica*. Nele, acreditava ver, em um texto pouco comprometido com cientificismos ou rigores investigativos e muito mais vinculado a uma escrita libertária e utopista, o surgimento de uma quinta raça. A raça cósmica, como o autor denominou aquela que suplantaria, pela mestiçagem, as outras quatro raças, seria a anunciadora de um futuro no qual a América proporia a legitimação da mestiçagem como emancipação espiritual de um porvir da humanidade. Ainda que se utilizasse de argumentos controversos e pouco consistentes sob o ponto-de-vista do rigor científico, é interessante observar suas preocupações em torno da mestiçagem, tema que seguramente vinha à tona de forma bastante original em muitos ensaios de intelectuais latino-americanos naquele momento.

Devemos pensar que, para além da questão pontual e específica da anunciação mística desta humanidade do futuro, um novo discurso se projetava neste continente naquelas primeiras décadas do século passado. A tomada de consciência em torno da miscigenação de raças agenciava algo novo que garantia a originalidade das culturas latino-americanas. Este momento de rupturas com fórmulas e padrões estandardizados, que secularmente alimentaram nosso fazer cultural, problematizava em torno da mestiçagem as questões identitárias latino-americanas.

Simultaneamente à configuração de um novo repertório identitário que desse conta do novo projeto político mexicano, as cidades seguiam seu caminho rumo ao desenvolvimento e à modernização, enchendo-se de indígenas e mestiços que seguiam ocupando o espaço da periferia, exatamente igual aos tempos de Porfirio Díaz.

No início dos anos 20, a radiotelegrafia foi introduzida no sistema de comunicações, assim como os primeiros vôos diretos comerciais nos transportes, o uso do telefone e do cinematógrafo se generalizou e o automóvel substituiu as carruagens puxadas a cavalo e os bondes puxados a mulas, provocando os primeiros engarrafamentos de trânsito da Cidade do México (CAMÍN e MEYER, 2000, p. 104 -5).

As cidades avançavam, num misto de modernidade e atraso. A modernidade latino-americana tinha, no outro lado da moeda, sua face arcaica. Os governos pós-revolucionários mexicanos souberam manejar essa

modernidade periférica através de um discurso nacionalista que incorporava o elemento popular como matriz definidora daquele projeto que se colocava. Os meios de comunicação levavam este discurso às massas. Assim, atingiam o ponto nevrálgico da identidade mexicana promovendo uma ponte entre o Estado e o popular, traduzida nos produtos culturais que alicerçavam ideologicamente o sistema. Este Estado, entidade cada vez mais consolidada neste projeto mexicano, chegou aos anos trinta, no governo Lázaro Cárdenas (1934-1940), instaurado em uma tradição revolucionária: “um presente progressista e um futuro em contínua e incessante renovação” (CAMÍN e MEYER, 2000, p. 213).

Cárdenas impôs um governo polêmico no qual assumia a questão agrária e a soberania nacional como desafios a serem, ainda, enfrentados pelo México. Para isso, sustentava seu governo em uma coalizão de forças fundamentais para garantir a estabilidade e o apoio popular de que precisava: os camponeses, o proletariado urbano e os militares, organizados sob as diretrizes do partido oficial, o PRM. Desta forma, garantindo uma base de apoio que se articulava independentemente, Cárdenas conseguia o controle destas categorias mantendo-as sob um regime corporativista.

Sua intenção política era a implantação de uma “industrialização consciente”, como a definia o seu próprio governo. Isso na prática representava uma tentativa de evitar um processo de industrialização baseado na substituição de importações, optando por um caminho mais justo no qual o crescimento da produção deveria vir aliado ao desenvolvimento da sociedade. O México, porém, se industrializava com o investimento de capitais externos, com a chegada de grupos estrangeiros e com a formação de uma burguesia industrial mexicana que contava com o decisivo apoio do Estado (ibidem).

Medidas como a nacionalização da exploração do petróleo e a desarticulação do sistema de *haciendas* em prol da restauração das comunidades *ejidais*, contrariavam interesses das classes dominantes e estremeciam a relação com os Estados Unidos. Seu governo perseguia um ideal de modernização e industrialização que privilegiasse as pequenas propriedades agrícolas comunais e pequenas comunidades industriais. A defesa de um processo nacional de industrialização possibilitou o fortalecimento de uma burguesia nacional, industrial e comercial, que logo se converteria no eixo articulador do processo econômico mexicano, com o apoio do Estado (CAMÍN e MEYER, 2000).

De fato, a decisão de nacionalizar as companhias petrolíferas (grande maioria norte-americanas e inglesas) foi o momento culminante de sua política de resgate da soberania nacional, embora, por outro lado, as relações de dependência do capital estrangeiro se tornassem cada vez mais fortes (GILLY, 2001). Sobre a repercussão do decreto de março de 1938, baseado no famoso artigo 27 da Constituição Nacional Mexicana, que previa a propriedade do subsolo para a nação mexicana, escrevem Camín e Meyer (2000, p. 206):

Washington recorreu tanto à pressão diplomática quanto à econômica para obrigar Cárdenas a recuar, mas absteve-se de usar a força. Naquele momento, os Estados Unidos pretendiam que a América Latina aceitasse e apoiasse a política de boa vizinhança proposta pelo presidente Franklin D. Roosevelt para consolidar uma grande aliança interamericana contra a penetração do fascismo. Por trás dessa política norte-americana estava a ameaça da Segunda Guerra Mundial, cujo início, em 1939, tornou ainda mais evidente a necessidade dessa cooperação. Dado esse contexto internacional, o interesse nacional dos Estados Unidos exigia o respeito à soberania mexicana mesmo que isso significasse sacrificar os interesses de algumas poderosas companhias petrolíferas.

O modelo mexicano de desenvolvimento estava aliado à idéia de que as reformas sociais vêm no bojo da industrialização, levando a um consenso geral de todos os governos de que as transformações sociais só seriam possíveis com a industrialização. Esse era o projeto revolucionário que tinha suas raízes datadas ainda na administração de Porfirio Díaz. Desta forma, tudo era agenciado, no âmbito político, pelo projeto de industrialização: as reformas sociais, o estado forte e centralizador, o presidencialismo, o controle e submissão corporativista das massas populares, a institucionalização das classes, dos conflitos sociais e da própria revolução, a Constituição populista. A industrialização convertera-se num mito sobre o qual eram depositados todos os esforços, sacrifícios e esperanças nacionais (CÓRDOVA, 2003b).

Os governos da década de quarenta já terão se afastado suficientemente da Revolução, enterrada para sempre sob o ponto de vista da práxis política, domesticadamente alçada à condição de mito. O espaço da nação mexicana já não se configuraria como o espaço da luta e do atrito social, mas, tendo a Revolução como um legado, o México converteria-se a partir do governo de Ávila Camacho, no “terreno fraterno da concórdia” (CAMÍN e MEYER, 2000).

A indústria cultural, que se desenvolvia plenamente no país a partir dos anos quarenta, encontrava no cinema um poderoso aliado para forjar estratégias de construção de uma grande plenária em torno dos temas nacionais e o melodrama convertia-se num espaço privilegiado para estas discussões. A Revolução Mexicana, traduzida a um âmbito épico-dramático, confirmava o fortalecimento de uma sociedade capitalista. Assim, a linguagem do melodrama inscrevia as tensões nacionais no espaço do doméstico, do privado, projetando na cultura de massa um horizonte de discussões políticas em torno de um projeto nacional.

A filmografia de Emilio Fernández freqüentemente abordou o tema da Revolução Mexicana, numa recorrência que confirmava que tal discussão se apresentava como uma verdadeira preocupação para o cineasta. Em dois de seus filmes, *Flor Silvestre* (1943) e *Enamorada* (1944), a Revolução é tomada

como um motor principal que deflagrará os mecanismos capazes de dramatizar a relação de amor impossível projetado na tela.

Flor Silvestre traz a clássica história de um amor proibido. Contrariando o desejo do pai Don Francisco (Miguel Ángel Ferriz), um poderoso latifundiário, José Luis Castro (Pedro Armendáriz) se casa com Esperanza (Dolores del Río), filha de um humilde camponês. Isso provoca uma ruptura familiar que, junto à incorporação de José Luis às tropas revolucionárias, faz com que pai e filho se separem. Triunfada a Revolução, bandidos que se fazem passar por generais revolucionários, invadem a fazenda de Don Francisco e o matam. Ao saber da morte do pai, José Luis Castro sai em busca de vingança, o que o leva a enforcar Ursulo (Manuel Dondé), um dos assassinos. Esperanza e seu filho recém nascido são seqüestrados e feitos reféns para que José Luis se entregue. Ao fim, este é fuzilado diante do desespero de Esperanza que acompanha a cena com o filho nos braços.

O filme é contado em *flashback*. Na primeira cena, vemos um plano geral das terras do Bajío mexicano⁸. Ali, no alto, diante da extensão dos campos, estão Esperanza e seu filho, um jovem cadete do Colégio Militar. O close no rosto de Esperanza nos permite ver as marcas do tempo. Ela, a pretexto de contar a história da família para o seu filho, inicia um discurso em prol da terra, afirmando a importância do valor da terra ao conferir dignidade ao homem. Poderíamos pensar em um discurso agrarista, a favor daquele que formou o grito de guerra do movimento revolucionário liderado nos anos 1910 por Emiliano Zapata: "Tierra y Libertad". Mas a ligação entre a mulher e a terra nos filmes de Fernández apresenta um caráter quase transcendental, como se as duas fossem forjadas da mesma matéria e, portanto, assumissem um valor cósmico, atemporal. Sob as marcas do tempo projetadas numa maquiagem que envelhecia (mas jamais maculava) a plástica perfeita de Del Río, inscrevia-se a memória e a história diante da terra.

Apresentando ao filho a propriedade da família Castro, Esperanza quer revelar-lhe sua história: "Nadie puede vivir sin un pedacito de tierra.(...) El amor a la tierra es el más grande y más terrible de todos los amores.(...) Sobre el sacrificio de hombres como tu padre se levanta el México de hoy." Assim, o filme revela suas estratégias: ao problematizar pela ótica do sentimento a questão agrária e, portanto, a narrativa sobre a Revolução Mexicana que será

⁸ O Bajío é uma região da meseta mexicana que forneceu as matrizes para a constituição de um repertório de uma suposta mexicanidade que estava sendo construída neste momento, como por exemplo a *china poblana* e o *charro cantor*. Compreende a região centro-ocidente (Jalisco, norte de Michoacán, Guanajuato, Querétaro e parte de San Luís Potosí).

apresentada em *flashback*, Fernández propõe um percurso que remeterá à terra o âmbito do amor, numa vinculação entre Revolução (terra) e mulher.

Essa filiação entre a mulher e a terra também está presente no melodrama norte-americano. Não podemos deixar de pensar na clássica cena de *E o vento levou...* (Victor Fleming, 1939) quando Scarlet O'Hara (Vivian Leigh), ao retornar a Tara e deparar-se com a total destruição da fazenda em virtude dos ataques das tropas do norte durante a Guerra de Secessão, agarrada a um punhado de terra, jura jamais voltar a passar fome, nem que para isso tenha que matar, roubar e enganar. A dimensão cósmica desta associação é reforçada pela composição dramática do quadro e com o auxílio dos acordes melodramáticos de Max Steiner. O discurso que repousa sobre a terra inscreve-se na defesa incondicional e a todo custo da propriedade privada que legitima as estratégias, mesmo aélicas, do *self-made-man*.

Em *Doña Bárbara*, filme mexicano dirigido por Fernando de Fuentes em 1943, adaptado do célebre romance naturalista do venezuelano Rómulo Gallegos, a personagem principal, interpretada por María Félix, também está associada ao poder latifundiário, mas aqui a relação é trabalhada na dicotomia civilização X barbárie, onde "la devoradora de hombres, implacable, temible, la violencia misma, la hembra tremenda dueña de vidas y haciendas" se contrapõe à chegada do culto advogado da cidade, personagem de Julián Soler.

A relação entre a terra e a mulher também se faz presente em *María Candelaria*, por exemplo, que se passa em 1909 (antes, portanto, da Revolução Mexicana) quando, ajoelhada sobre a terra, a indígena, ao tentar dissuadir seu namorado Lorenzo Rafael de abandonar a casa, fala-lhe, tendo às mãos um punhado de terra, sobre o poder ancestral da terra, local sagrado e atemporal: "Aquí nacimos los dos y aqui hemos vivido siempre. Ésta es nuestra tierra: mira qué negra y qué suave. ¿Como quieres que nos vayamos?" O plano, num leve *contra-plongé*, projeta, a partir de uma câmara mais baixa, mais próxima à terra, as figuras dos indígenas contra um céu denso, com nuvens dramaticamente encorpadas a la Figueroa, dotando o quadro de uma aura atemporal, suspendendo o discurso histórico e carregando de transcendência o discurso da personagem feminina, intenção esta reforçada pela ausência de música na cena que confere ao momento uma solenidade reverencial.

Voltando à *Flor Silvestre*, as rupturas promovidas pelo movimento da Revolução caminharão juntas, no filme, às rupturas familiares promovidas pela relação de José Luis e Esperanza, num diálogo que particulariza o movimento político, trabalhando-o no universo da domesticidade e do privado. Desta forma, o corpo da mulher reflete o fervor revolucionário a partir do

sentimento, consagrando, como é de praxe no melodrama, o corpo feminino como o local do amor e da paixão.

Esse projeto político, que na personagem de Pedro Armendáriz apresenta-se alimentado pelo fervor revolucionário e emoldurado pela paixão impulsiva que fazia da causa política quase um sentimento primitivo, ligeiramente bárbaro, deve morrer e ceder lugar a uma Revolução “amadurecida”, marcada pelas conquistas de um México civilizado e fundamentado na ordem e na hierarquia. Anos mais tarde, a personagem do filho, fardado como cadete do Colégio Militar, ao escutar a história de sua família, diante da força e da dimensão da terra, reforça o caráter épico e distante daquele primeiro momento da Revolução Mexicana, já então devidamente domesticada pela ordem institucional que se seguiu. A morte de um projeto de revolução – José Luis Castro – sobrevive no outro – seu filho, o cadete.

Essa passagem era implacável e o México moderno se erguia sobre os escombros do México revolucionário e utópico. Superado o projeto do governo Lázaro Cárdenas (1934-1940) na sua perspectiva de implementar uma “industrialização consciente” num período da história do México classificada por Adolfo Gilly (2001) como “uma utopia mexicana”, o caminho a ser seguido pelos próximos governos conservadores rumo à industrialização nos anos 1940 era a substituição de importações, o que manteve uma continuidade do desenvolvimento das cidades pautado, porém, em um violento e irreversível deslocamento do eixo da vida econômica, social e cultural do campo para a cidade, alterando de forma abrupta as tradicionais heranças rurais da cultura mexicana. A política agrária de Miguel Alemán (1946-1952), diferentemente da de Cárdenas, privilegiava a propriedade privada, permitindo legalmente o fracionamento das terras comunais dos camponeses cooperados, além de aumentar as medidas legais das fazendas, proporcionando uma nova concentração de terras, em prejuízo dos camponeses sem terra. Tudo isso acarretou no aumento do proletariado e firmou definitivamente uma burguesia classe média de feições urbanas. A cidade passou a ser o ambiente natural do projeto político hegemônico, tendo o discurso oficial se descolado da questão agrária. Uma burguesia mexicana aliada a investidores estrangeiros tomou o espaço que foi sendo abandonado pelo Estado, principalmente depois do fim da política intervencionista durante o período cardenista.

O Estado devia dedicar-se à criação e manutenção da infra-estrutura da economia, intervir o menos possível nas áreas de produção direta para o mercado e se engajar apenas naquelas em que a empresa privada se mostrasse desinteressada e temerosa ou fosse incapaz de manter uma presença adequada. [...] As proporções efetivas desse acordo indicam que, a partir de 1940, o investimento público representou, em média, apenas um terço dos

investimentos totais, ficando os dois terços restantes para o setor privado (CAMÍN e MEYER, 2000, p. 215).

O Estado se desmilitarizava e Manuel Ávila Camacho (1940-1946) seria o último presidente militar após a Revolução. A Segunda Guerra Mundial e a política de boa vizinhança criaram pela primeira vez um ambiente propício ao entendimento com os Estados Unidos, aquele que havia sido sempre uma ameaça permanente à soberania nacional e com quem o México nutria uma secular e histórica relação de atração e repulsa. Isso possibilitou um acordo de cooperação mútua que ia desde a participação do México junto às forças aliadas durante o conflito mundial até a negociação das dívidas pendentes com as companhias petrolíferas por conta da expropriação durante o governo Cárdenas, passando por tratados comerciais e regulamentação do trabalho mexicano nos Estados Unidos. “O apaziguamento institucional da revolução incluiu a facilitação da penetração da influência norte-americana não só no âmbito econômico mas também na ordem política e no horizonte cultural” (ibidem, p. 219).

Apesar de todo o esforço em manter uma postura independente com relação à política externa norte-americana⁹, era cada vez mais difícil ocultar uma condição de subordinação econômica aos “ianques”. A industrialização mexicana, que a partir do governo de Miguel Alemán foi impulsionada ao máximo, esbarrava nos precários limites em que foi assentada: as tarifas protecionistas que garantiam significativamente o mercado interno, limitando a concorrência externa e permitindo que as indústrias mexicanas se consolidassem sem tanta exigência de um mercado competitivo. “Con el licenciado Alemán el Capitalismo de Estado se desarrolló considerablemente, pero se puso al servicio del gran capital y dio origen al enriquecimiento del pequeño grupo burocrático que manejó los puestos de mando de ese Capitalismo de Estado” (CECEÑA apud RIERA, 1971, p. 170).

Tudo isso projetava um México que se tornava rapidamente cosmopolita, com uma acelerada taxa de crescimento demográfico, com um processo de desenvolvimento que implicava numa impressionante concentração urbana que algumas décadas depois converteria a capital do país numa das cidades mais populosas do mundo.

⁹ É bem verdade que o México optou sempre que possível por uma postura mais independente com relação à política internacional, apoiando um princípio de não-intervenção na América Latina. Nesse sentido, foi contra a derrubada do reformista Jacobo Arbenz na Guatemala, em 1954; não rompeu as relações diplomáticas com Cuba após a Revolução de 1959; não apoiou a intervenção americana na República Dominicana em 1965. Para que seu princípio nacionalista sobrevivesse internamente era preciso manter uma certa (mínima) distância dos EUA.

Essa cidade, que se modernizava sob o emblema das contradições sociais próprias das sociedades capitalistas periféricas, avançava na oferta de uma variada indústria do entretenimento, que abarcava padrões para todas as classes sociais. A vida noturna torna-se um emblema deste projeto de expansão capitalista na sua interface com a cultura. Neste sentido, há uma profusão de casas noturnas destinadas ao exercício da prostituição, que recebiam, na sua grande maioria, uma mão-de-obra feminina que era assim “alocada” neste projeto capitalista em desenvolvimento. O meretrício se estendia desde as mais sofisticadas redes de bordéis dedicadas às classes mais abastadas até as prostitutas que invadiam as zonas de prostituição de rua.

Em um ensaio intitulado *Nueva grandeza mexicana – ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946*, Salvador Novo relata com detalhes toda as inúmeras possibilidades de entretenimento que a Cidade do México tinha para oferecer a seu público citadino e cosmopolita na década de quarenta: uma profusão de restaurantes, que iam desde as mais singelas *pulquerías* aos mais refinados do centro da cidade, passando por *ladies bar*, cafés e toda a topografia destinada à gula; *night clubs*, cinemas, cabarés, teatro de revistas, enfim, a capital mexicana orgulhava-se de sua vida frenética e suas noites excitantes, através de um registro urbano fortemente marcado por uma indústria cultural efervescente.

Así, por las leyes intangibles y hegelianas, tardianas o marxistas, dialécticas de la imitación y del mutuo influjo, la ciudad se fecunda de la carpa al teatro, de ambos a la radio, de la radio al cine y la carpa, el teatro, el cabaret; y de todas partes, rinde su fruto a los hogares a que se irradia la canción que polariza la preferencia unificada de la ciudad; y de ella, a la nación, de que la ciudad es el corazón y el cerebro (NOVO, 1992, p. 45).

É nesse contexto de uma acelerada urbanização a partir do projeto alemanista de desenvolvimento que a modernização mexicana se processou. Uma modernização que projetava um modelo repleto de contrastes: junto à cadeia de lojas *Sanborn's*, o *coq au vin* de *La Vie Parisienne*, os espetáculos do Palacio de Bellas Artes, a diversão garantida no *Cabaret Orangerie* (na elegante esquina de Madero com Bolívar) surgiam, em contrapartida, uma série de problemas sociais decorrentes da exclusão dos recém-chegados do campo, da proletarianização miserável daqueles que fomentavam este desenvolvimento e todas as formas de ressonância social que a extrema desigualdade da modernização mexicana produzia. Em fins dos anos 1940, porém, a Nação, em suas representações oficiais, apresentava a Revolução como um legado nacional convertido num terreno apaziguado.

Se a Revolução Mexicana deixa de ser uma personagem principal nesse período, as contradições sociais decorrentes do fracasso de um projeto

revolucionário de caráter popular, contudo, ainda vão marcar presença nas telas do cinema através de uma série de filmes ambientados nos arrabaldes da cidade. Os campos de batalha e as tropas revolucionárias dão lugar aos cabarés e aos filmes que apresentam as vilas de vizinhos, os cortiços. A temática destes filmes desloca-se do campo para a cidade, apresentando uma sociedade urbana inserida num contexto deteriorado onde habitavam personagens socialmente degradados: prostitutas exploradas, funcionários públicos corruptos, trabalhadores miseráveis, policiais sem caráter, gigolôs. O melodrama continuava sendo a linguagem utilizada para focar, de forma popular, os dramas com os quais as grandes massas de espectadores se identificavam.

Nas articulações possíveis e necessárias entre o campo da história e o campo da cultura visual estão imbricadas discussões acerca das linguagens, das representações e das práticas sociais que oferecem os aportes imprescindíveis para a problematização das relações entre as formas simbólicas e o mundo social, como muito bem apontou Roger Chartier (2006) em um ensaio em que interroga a “nova história cultural”. Localizando o campo de disputa em que se situa a política de representações culturais no âmbito da história, Chartier (idem, p. 29) elucida: “A uma abordagem clássica, ligada à localização objetiva das divisões e das diferenças sociais, ela [a nova história cultural] opõe a sua construção móvel, instável, conflitual, a partir das práticas sem discurso, das lutas de representação e dos efeitos performativos dos discursos”.

No encaminhamento destas preocupações, os historiadores já admitem que “a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico” (KORNIS, 1992, p. 238). O cinema assume, assim, um local privilegiado como fonte capaz de apontar caminhos para a análise de comportamentos, de práticas sociais e políticas, e de projetos ideológicos em um determinado momento histórico. Isso possibilita descartar, de uma certa forma, a recorrência ao cinema como possibilidade de uma simples descrição da sociedade, como se o filme se prestasse a uma utilização como um parâmetro de mera confirmação da estrutura social apreendida em análises alheias ao objeto fílmico.

Referências bibliográficas

CAMÍN, Hector Aguilar e MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana - história mexicana contemporânea, 1910-1989**. São Paulo: EDUSP, 2000.

CHARTIER, Roger. "A 'nova' história cultural existe?" In LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatayh (Orgs.). **História e linguagens: texto, imagem oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CÓRDOVA, Arnaldo. "México. Revolución burguesa y política de masas" In **Interpretaciones de la Revolución Mexicana**. México: Nueva Imagen, 2003a.

CÓRDOVA, Arnaldo. **La formación del poder político en México**. México: Ediciones Era, 2003b.

CÓRDOVA, Arnaldo. **La ideología de la Revolución Mexicana**. México: ERA, 1994.

DE LOS REYES, Aurelio. **Cine y Sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Volúmen I (1896-1920)**. México: UNAM-Cineteca Nacional, 1981.

GILLY, Adolfo. "La guerra de clases en la revolución mexicana (Revolución permanente y auto-organización de las masas)" In **Interpretaciones de la Revolución Mexicana**. México: Nueva Imagen, 2003.

GILLY, Adolfo. **El cardenismo – una utopía mexicana**. México: ERA, 2001.

KORNIS, Mônica Almeida. "História e cinema: um debate metodológico" In **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p. 237-250.

MONTFORT, Ricardo Pérez. "Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940." In BLANCARTE, Roberto (Org.). **Cultura e identidade nacional**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994a, p. 343-383.

MONTFORT, Ricardo Pérez. **Estampas de nacionalismo popular mexicano – ensayos sobre cultura popular y nacionalismo**. México: CIESAS, 1994b.

MRAZ, John. "La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes" In GARCIA, Gustavo e MACIEL, David R. **El cine mexicano a través de la crítica**. México: UNAM, 2001, p. 79-98.

NOVO, Salvador. **Nueva grandeza mexicana – ensayo sobre la Ciudad de México y sus alrededores en 1946**. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1992.

RIERA, Emilio García. **Breve historia del cine mexicano – primer siglo (1897-1997)**. México: CONACULTA, 1998.

RIERA, Emilio García. **Historia documental del cine mexicano (época sonora). Tomo III (1945-1948)**. México: Ediciones ERA, 1971.

Abstract: In Latin America, melodrama has become into a language present in multiple experiences of the cultural industry. In Mexico, it gave rise to a media circuit formed by cinema, radio, mass literature, and the popular song. In the formation of the national state after the Revolution of 1910, melodrama represented a powerful ally, capable of intoning the speeches constructed in relation to the popular national identity of the day with the new codes of “Mexicanness” proposed by the populist state. In this article we will see how the Mexican movie melodramas functioned as a kind of diffuser among the masses of a project of domestication of the Mexican revolution by post-revolutionary governments

Key-Words: Mexican Revolution, melodrama's, movies.

Maurício de Bragança
e-mail: mauriciode@yahoo.com

Artigo recebido em agosto de 2008
Aprovado em setembro de 2008