UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

ALINE BOLDRIN BELTRAME

Emilio “Indio” Fernández

conciliação de classes e política social no México dos anos 1940.

São Paulo
2009

ALINE BOLDIN BELTRAME

Emilio “Indio” Fernández

conciliação de classes e política social no México dos anos 1940.

Dissertação apresentada ao Programa de pós graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em História.

Orientadora: profa. Dra. Maria Helena Capelato.

São Paulo
2009

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Beltrame, Aline Boldrin

Emilio “Indio” Fernández: conciliação de classes e política social no México dos anos 1940 / Aline Boldrin Beltrame ; orientadora Maria Helena Capelato. -- São Paulo, 2009.
140 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social)
– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo.

1. Cinema – México – Década de 40. 2. Sociedade mexicana. 3. Política mexicana. I. Título. II. Capelato, Maria Helena

FOLHA DE APROVAÇÃO

Aline Boldrin Beltrame

Emilio “Indio” Fernández - conciliação de classes e política social no México dos anos 1940.

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em História Social do Departamento de História da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em História.
Área de concentração: História da Política.

Aprovado em: ____/____/ 2009.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

João e Nice – meus pais.

AGRADECIMENTOS

A profa. Dra. Maria Helena Capelato, orientadora e amiga agradeço a paciência, o carinho e a inestimável ajuda na busca de novos rumos durante o desenvolvimento do trabalho, cheio de percalços.

Agradeço com sinceridade a amizade e companheirismo da profa Dra. Maria Ligia Coelho Prado também sempre presente e os demais professores participantes do grupo de estudo Américas cada um teve sua parcela de contribuição, mais próxima ou mais distante. Agradeço em especial prof. Dr. Carlos Alberto Barbosa pela leitura apurada e sincera do relatório de qualificação; e também ao prof. Dr. Cláudio Aguiar Almeida cuja leitura na qualificação também trouxe grande contribuição para o trabalho final.

Prof. Dr. Eduardo Moretin, sempre disposto a ajudar durante as aulas e os debates no grupo de estudo sobre cinema e história na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, obrigada por tudo.

Não poderia esquecer a preciosa colaboração de Mariana Martins Villaça e Mônica Lima durante o curso “Cinema Latino-Americano” realizado entre Abril e Junho de 2007 nas dependências do CINUSP em colaboração com a ECA, sem o qual, muitos pontos passariam despercebidos.

Aos amigos: Maria Antonia, Angélica, Wagner, Carlinha, Flávio, tantos que não seria impossível nomear, a todos: obrigada! Os exemplos de vocês sempre me fizeram não desistir de chegar ao fim.

Minha família, não teria chegado até aqui sem a ajuda, carinho, apoio e estímulo de vocês, pai, mãe, os irmãos André e Camila, Ana Elisa, minha irmã do coração e o Tiago, que “salvou” meu projeto e meu trabalho várias vezes não tenho palavras para os agradecer, só posso dizer, amo vocês.

Fabio, você chegou como luz, e ainda me presenteou com a Malu; pude contar com você sempre que precisei, com sua colaboração direta e carinho constante – obrigada, amor.

[...] El mexicano de E[milio] F[ernandéz] está en su sangre, en su alma, en su temperamento, en su propia persona, mitad español mitad indio. Le gusta que le llamen el Indio, aunque ello no define del todo su personalidad. Para conocer y penetrar en el sentido y estilo de su cine, basta recurrir a la formación histórica, racial y humana de su patria, claramente diferenciada en las sucesivas etapas de su desarrollo¹. [...]

¹ MESA.,L. G. - *Gran Enciclopedia Rialp*, Ediciones Rialp S.A, 1991.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar os filmes *Pueblerina*, *Flor Silvestre* e *Enamorada* do diretor Emílio Fernández, consagrado cineasta mexicano. Estes são considerados os mais importantes filmes desse diretor, todos realizados na década de 1940, ele um dos mais expressivos realizadores da história do cinema mexicano. As questões político-sociais, a violência são exploradas indiretamente nesses trabalhos e evidenciar este fato nosso principal ponto de conflito com a crítica de cinema tradicional que sempre caracterizou estes filmes como isentos deste tipo de conteúdo – nossa intenção é recolocar os filmes no lugar de obras feitas de maneira coletiva e com fim coletivo/ social, portanto, é pertinente que a sua maneira o diretor e sua equipe tenham explorado tais problemas.

Palavras-chave: década 1940, cinema mexicano, sociedade mexicana, política mexicana.

ABSTRACT

This work intends to study three movies by a Mexican director Emilio Fernández who was very famous in the forties in Mexico and Latin America with his melodramas. He is considered one of the most expressive directors in Mexico cinema history for the critics.

Eanamorada, *Flor Silvestre* and *Puebelrina* are his most important movies; it is why we choose them to study. Through these movies, we will analyze political and social problems in Mexico that the director and his staff deal with in the movies. This is the most important difference between our analysis and the critics' analyses.

Key Words: The Forties, Mexican movies, Mexican society, Mexican politics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração I - <i>Que Viva México!</i> – Direção Serguei Eisenstei.....	p. 45.
Ilustração II – <i>La Perla</i> – fotografia Gabriel Figueroa	p. 45.
Ilustração III - <i>Que Viva México!</i> – Direção Serguei Eisenstei.....	p.45.
Ilustração IV – <i>Enamorada</i> fotografia Gabriel Figueroa	p.45.
Ilustração V - <i>El Requiem</i> de Jose Clemente Orozco, 1928	p.46.
Ilustração VI - Quadro copiado por G. Figueroa em <i>Flor Silvestre</i>	p. 46.
Ilustração VII - Pedro Armendáriz e Dolores Del Rio em <i>Flor Silvestre</i>	p.50.
Ilustração VIII – Dom Francisco maltrata Esperanza.....	p.53.
Ilustração IX – Dom Francisco maltrata Esperanza.....	p.53.
Ilustração X – Dom Francisco maltrata Esperanza.....	p.53.
Ilustração XI – Dom Francisco maltrata Esperanza.....	p.53.
Ilustração XII – Dom Francisco despreza Jose Luiz.....	p.62.
Ilustração XIII - Dom Francisco despreza Jose Luiz.....	p.62.
Ilustração XIV - Dom Francisco despreza Jose Luiz.....	p.62.
Ilustração XV - Pedro Armendáriz e María Félix em <i>Enamorada</i>	p.67.
Ilustração XVI – Invasão de Cholula pelos rebeldes.....	p.68.
Ilustração XVII- Invasão de Cholula pelos rebeldes.....	p.68.
Ilustração XVIII - Invasão de Cholula pelos rebeldes.....	p.68.
Ilustração XIX- . Invasão de Cholula pelos rebeldes.....	p.68.
Ilustração XX- Invasão de Cholula pelos rebeldes.....	p.68.

Ilustração XXI- Invasão de Cholula pelos rebeldes.....	p. 68.
Ilustração XXII- Cel. Jose Juan Impondo seu poder.....	p.68.
Ilustração XXIII- Cel. Jose Juan Impondo seu poder.....	p.68.
Ilustração XXIV- Cel. Jose Juan Impondo seu poder.....	p.68.
Ilustração XXV- Cel. Jose Juan Impondo seu poder.....	p.68.
Ilustração XXVI - Roberto Cañedo e Columba Domingues em <i>Pueblerina</i>	p.81.
Ilustração XXVII- .Gravura.....	p.82.
Ilustração XXVIII- Gravura.....	p.82.
Ilustração XXIX- Gravura.....	p.82.
Ilustração XXX- Gravura.....	p.82.
Ilustração XXXI - Gravura.....	p.82.
Ilustração XXXII- Gravura.....	p.82.
Ilustração XXXIII- Gravura.....	p.82.
Ilustração XXXIV- Gravura.....	p.82.
Ilustração XXXV- Gravura.....	p.82.
Ilustração XXXVI- Enfretamento entre Aurélio e os irmão Gonzalez.....	p.89.
Ilustração XXXVII- Enfretamento entre Aurélio e os irmão Gonzalez.....	p.89.
Ilustração XXXVIII- Enfretamento entre Aurélio e os irmão Gonzalez.....	p.89.
Ilustração XXXIX- Enfretamento entre Aurélio e os irmão Gonzalez.....	p.89.
Ilustração XL- Enfretamento entre Aurélio e os irmão Gonzalez.....	p. 89.
Ilustração XLI- Enfretamento entre Aurélio e os irmão Gonzalez.....	p.89.

SUMÁRIO

CAPA

FOLHA DE ROSTO

FOLHA DE APROVAÇÃO

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

1. RESUMO	p. 7
2. ABSTRACT	p. 8
3. LISTA DE IMAGENS	p.9
4. SUMÁRIO	p. 11
5. INTRODUÇÃO	p. 12
6. PRIMEIRA PARTE	p. 17
7. SEGUNDA PARTE	p. 30
8. CONCLUSÕES	p. 95.
9. REFERÊNCIAS	p. 101.

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende resgatar questões políticas e sociais nas obras do diretor mexicano Emilio Fernández visto que, ao longo do tempo e das críticas feitas aos filmes, tais temas foram deixados de lado. Esse fato descaracteriza o cinema como fenômeno coletivo, que representa de formas voluntária e involuntária questões do momento em que foram produzidos, sem abandonar as escolhas conceituais e estéticas feitas pelo diretor e sua equipe.

Através da recuperação destes aspectos queremos desmistificar essas obras consideradas isentas de conteúdo político, tratadas apenas como trabalhos esteticamente bem realizados e de grande beleza visual. Temos como propósito recolocá-los no lugar de filmes dirigidos a um público de massa, que trazem consigo questões de natureza política e crítica social, de maneira diferente de outros gêneros cinematográficos, como os documentários, por exemplo, que tem a intenção de serem “realistas”.

Tendo um grande número de expectadores, pretendemos entender os filmes do diretor como corroborantes da disseminação de um ponto de vista sobre o México e do ser mexicano que tem como principal aporte uma história de violência social, intensificava com a eclosão da Revolução Mexicana.

Neste sentido destacaremos quais aspectos aparentes e implícitos estão relacionados a esse tipo de crítica, de qual maneira se explicitam e quais circunstâncias históricas permitiram que eles assim fossem elaborados, levando em conta tanto a biografia do diretor, quanto os valores que estavam em pauta na história mexicana naquele momento.

Emilio Fernández pensava e realizava seus filmes em consonância com o projeto político que estava na ordem do dia dos anos 40, durante o governo de Manuel Ávila Camacho.

Assim em *Flor Silvestre*, *Enamorada* e *Pueblerina* (as obras que analisamos) ele propõe uma visão conciliadora de classes dentro da sociedade mexicana com objetivo que o país se desenvolvesse economicamente como forma de dar continuidade ao projeto revolucionário.

Os três filmes escolhidos, cada um a seu modo, apresentam essa necessidade de conciliação social, que o diretor sabia, não era um caminho fácil a ser percorrido, mas permeado de intransigências, violência, preconceito e algumas rendições, motivo pelo qual a violência é um tema recorrente nas obras.

O diretor conhecia o jogo político, apesar de não participar efetivamente dele, o cinema foi o meio que escolheu para contar a sua versão da história do México e deixar uma profunda marca no imaginário social do país, já que até hoje muitas das imagens associadas ao México por estrangeiros e mexicanos fazem parte de sua filmografia.

Ao buscarmos informações a respeito *del Indio* e sua obra, nos deparamos com diversificados tipos de fontes – as bibliográficas, de onde tiramos as informações determinantes para nosso trabalho a respeito de sua vida e obra, bem como uma série de críticas arroladas em dois livros principais *Emilio Fernández 1904 – 1986* de Emilio García Riera e uma compilação montada do Paulo Antonio Paranaguá *Le Cinema Mexiquein*, que trata sobre cinema mexicano em geral.

Encontramos também uma fonte importante na rede mundial de computadores, onde tivemos acesso a diversas revistas eletrônicas a respeito de cinema, tanto em

português quanto em espanhol e em inglês, que trouxeram diferentes análises sobre os filmes de Fernández, ajudaram elucidar pontos importantes das obras.

Além disso, tivemos acesso ao arquivo on-line jornal de maior circulação no México *El Universal*, que disponibiliza suas edições impressas desde 01 de Outubro de 1999², de onde arrolamos uma série de reportagens e notas relacionadas a vida e obra do diretor e sua equipe – tanto no que tange reprises de filmes, retrospectivas, entrevistas inéditas, participação de filmes em festivais internacionais e outras tantas alusões ao mito que se tornou Fernández³.

Visto que o cinema é um assunto levado muito a sério naquele país e o cinema mexicano é um tema de grande relevância para os próprios mexicanos, achamos viável utilizarmos esses dados de maneira não conclusiva, mas com o intuito de contrapô-los e compará-los as versões oficiais ou acadêmicas relacionados.

Sabemos das limitações que esse tipo de dados possuem e argumentamos mais uma vez que não os consideramos conclusivos, porém acreditamos que eles nos apontam na direção de caracterizar Emilio Fernández como uma referencia quando se fala em cinema mexicano e sobre o México, pois, a convergência entre os resultados acadêmicos e “oficiosos” é expressiva.

Um primeiro dado interessante que constatamos foi que grande parte dos filmes colocados nas listas de “melhores” foram realizados durante década de 1940 e por isso achamos interessantes reproduzir aqui alguns desses números a título e comparação.

O site *Cine Mexicano*⁴ é bastante completo, apresenta diversas informações verossímeis sobre diretores, estrelas e história do cinema mexicano quando

² Endereço eletrônico da hemeroteca do periódico disponível em 22/12/2008: http://www.eluniversal.com.mx/web_anteriores.html.

³ Disponibilizaremos as reportagens reunidas anexadas a este trabalho.

⁴ Endereço eletrônico: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>, disponível em 22/12/2008.

colocados ao lado dos livros e compilações sobre cinema consultados, além disso, informa o internauta sobre as mais importantes publicações (livros, revistas e outros *sites*) a respeito de cada um dos temas abordados, assim, biografias, histórias gerais do cinema e revistas de importância nacional são registradas como fontes a serem consultadas por aqueles que buscam maior credibilidade acadêmica.⁵

O *link* que nos interessa se intitula *Las 100 mejores películas del cine mexicano*⁶, trata-se da reprodução de uma pesquisa feita pela revista *Somos*⁷, por ocasião da sua centésima edição, em julho de 1994. Para realizar a seleção das melhores películas, convidou 25 especialistas entre os mais destacados críticos da cinematografia mexicana: Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro y Tomás Pérez Turrent; historiadores como Eduardo de la Vega Alfaro Gustavo García; além de escritores como Carlos Monsiváis e o diretor de fotografia Gabriel Figueroa.

A lista de *Somos* incluiu exclusivamente longa metragens de produção majoritariamente mexicana e dentre os cem títulos elencados trinta e três foram produzidos na década de 1940⁸ e ao menos oito são de Fernández, entre eles *Enamorada* e *Pueblerina*.

Outro *site*, com características mais comerciais - *Cine Batucada*⁹ - nos pareceu interessante por conter uma pesquisa dessa natureza, porém votada pelos internautas não por especialistas, perguntados sobre os 50 melhores filmes mexicanos de todos os tempos¹⁰. O resultado, mais uma vez, mostrou a forte

⁵ O *site* disponibiliza: mini-biografias, resumos de filmes, filmografia de diretores importantes, além de veículos, escolas de cinema, indicações bibliográficas, endereços de outros *sites*, etc.

⁶ Endereço eletrônico: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>, disponível 22/012/2008.

⁷ Revista Eletrônica que a partir da edição de Janeiro de 1999 passou a ser editada e impressa em papel.

⁸ Endereço eletrônico: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>, disponível em 22/12/2008.

⁹ Endereço eletrônico: <http://www.cine-butaca.com.mx/home.htm> disponível em 22/12/2008.

¹⁰ Endereço eletrônico disponível em 22/12/2008:

http://www.cinebutaca.com.mx/butacas/30_mejores_mexicanas.htm

presença dos filmes da época de ouro¹¹: os dirigidos entre os anos 30 e 50 foram quinze e destes, sete foram produzidos nos anos 40, além disso, o *síte* não descartou as obras que Luis Buñuel fez em parceria com a Espanha e há filmes bastante recentes como *O Labirinto do Fauno* (2006), inclusos na pesquisa. Três filmes de Emilio Fernández aparecem na lista: *Pueblerina*, *Enamorada* e *La Perla*.

Pelo fato de não ter sido elaborada por especialistas ou estudiosos do cinema mexicano, acreditamos ser esses dados relevantes no sentido de indicar a importância dessa filmografia entre os expectadores comuns. Assim, pode-se dizer que os mais importantes diretores e artistas que se projetaram nas décadas de 1930 e 1940 deixaram marcas na cinematografia mexicana até os dias atuais, como é o caso de Emilio Fernández que figura entre os nomes mais significativos da filmografia da época.

Uma observação da antropóloga Rose Hikiji sobre o cinema nos diz o seguinte:

Filmes, como mitos, são narrativas social e culturalmente construídas. Não são relatos realistas, mas “dramatizações” da realidade. O filme, como um mito, relaciona-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros ao espectador¹².

Essa é uma perspectiva bastante interessante para nosso trabalho, pois é exatamente à realidade que queremos chegar através da análise dos filmes *del Indio* já que os mesmos sempre foram tratados como isentos ou fora dela. Como bem diz a autora os filmes não tem a obrigação de ser realistas, pois não são a realidade em si, mas sim a dramatização da mesma. Relacionando-se com ela de forma dialética, servem, antes de tudo, para entretenimento, mas também para definir certos

¹¹ A qual nos referiremos com mais detalhes no decorrer do trabalho.

¹² HIKIJI, R. – *Imagem-violência, Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*, 1998, p. 29.

princípios que devem ser levados em conta quando se pensa em determinados problemas e assuntos relativos a sociedade.

Além disso, o objeto desta pesquisa é o cinema e *Flor Silvestre*, *Enamorada* e *Pueblerina* são as principais fontes, portanto cabe apresentar uma breve discussão das relações entre cinema e história.

O debate sobre a validade do uso do cinema como fonte histórica está ultrapassado mesmo que ainda se produza reflexões e análises profícuas a esse respeito. Atualmente, no entanto, essas ponderações estão focadas no seguinte problema: como utilizar essa fonte de maneira a aproveitá-la da melhor maneira, ou seja, como fazer a crítica documental adequada.

Nesse sentido, o trabalho de Eduardo Moretim¹³ é um importante guia para este estudo, visto que em sua reflexão sobre a relação cinema-história ele se contrapõe ao trabalho pioneiro francês Marc Ferro¹⁴.

Moretim faz crítica às propostas de análise de Ferro no seguinte sentido: questiona o fato do autor desprezar a análise interna dos filmes bem como outros procedimentos técnicos que fornecem instrumentos para reflexão mais profunda do cinema na sua relação com a história¹⁵.

O método proposto por ele, segundo Moretim é ainda (...) *a eterna busca da realidade histórica* (...) e afirma que, para o escritor francês (...) *o cinema é utilizado como prova, testemunho da veracidade de uma interpretação, anteriormente oferecida pelo historiador, sendo o filme a sua confirmação ou não*¹⁶.

¹³ MORETIM, E. - *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. In: História: Questões & Debates n. 38, Editora EFPR, Curitiba, 2003.

¹⁴ FERRO, M. *Cinema e História*, São Paulo, Paz e Terra, 1992.

¹⁵ Op. Cit., p.32.

¹⁶ Idem, p.36.

Ao deter-se nas análises que Ferro fez sobre filmes Moretim comenta que o autor toma o cinema como um elemento ilustrativo de outras fontes historiográficas. Sugere que tal postura seja evitada para não reduzir o valor da fonte imagética, para produzir análises mais aprofundadas.

A leitura que temos em mente sobre *Enamorada*, *Flor Silvestre* e *Pueblerina* tem por base também a obra de Ismail Xavier: *Sertão Mar, a estética da fome nos filmes de Glauber Rocha*. Nesse livro, o autor faz a decupagem de quatro filmes, dois de Glauber Rocha: *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*. Os outros dois são: *O pagador de promessas* de Anselmo Duarte (vencedor da Palma de Ouro no festival de cinema em Cannes em 1962) e *O Cangaceiro* de Lima Barreto (vencedor do prêmio de melhor filme de ação e recebedor de menção especial pela música também em Cannes no ano 1953), a fim de compará-los dois a dois. A primeira comparação diz respeito a *Barravento* e *O pagador de promessas*; a segunda, a *Deus e o Diabo na terra do Sol* e *O Cangaceiro*.

Por meio da decupagem e da comparação, o autor aponta questões de grande relevância histórico-social, partindo da análise interna das obras, ou seja, seus aspectos técnico-narrativos, deixando clara a intenção do diretor tanto na narrativa, quanto na forma de narrar.

A análise interna dos filmes permite entendê-los em si mesmos, como obras coletivas elaboradas pelas mãos de uma equipe técnica e direcionada a uma determinada sociedade.

No que se refere a este último aspecto cabe mencionar, também, Siegfried Kracauer, quando afirma que:

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões: primeira porque os filmes nunca são produto de um indivíduo. (...); segunda porque os filmes são destinados, e

interessam às multidões anônimas. Filmes populares – ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares – são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas. (...) ¹⁷

Rose Hikiji quando aborda essa questão, aponta Gregory Bateson como outro autor que explorou essa questão, argumentando que o filme *enquanto produto final é o resultado de um trabalho de equipe, onde vários olhares unem-se na confecção do material (o olhar do fotógrafo, a sensibilidade do músico que faz a trilha sonora etc)* ¹⁸.

Apesar das obras de Emilio Fernández terem a marcante presença de sua personalidade fica claro para nós que a coesão de uma equipe técnica afinada teve grande relevância para a concretização delas da maneira como desejava, a qual daremos destaque mais adiante quando falarmos sobre a carreira do diretor.

Cinema América Latina – era dos estúdios

A partir dos anos 1930, teve início um processo que ficou conhecido como a “era dos estúdios”, época essa em que os grandes estúdios cinematográficos foram montados e passaram a produzir em larga escala em diversos países.

Na Argentina, no início da década, surgiram PEstudio (1931) e Lumiton (1932). O principal diretor argentino ligado a ela era José A. (“Negro”) Ferreira e sua principal atriz era Libertad Lamarque (*La Novia de América*), que atuou em seus principais filmes: *Ayudame a vivir*, *Besos Brutos* e *Las leys que se olvidaran*.

No Brasil, a Cinédia e a Atlântida, nos anos 30, e a Vera Cruz, no final dos anos 40, faziam parte desse mesmo processo de tentativa de industrialização do

¹⁷KRACAUER, Siegfried - *De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão*, Jorge Zahar Editor, RJ, 1988. p. 17.

¹⁸HIKIJ, R. – *Imagem-violência, Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. 1998, p. 21.

cinema latino-americano. Algumas das principais produções foram: *Ganga Bruta*, *O ébrio*, *Alô Alô Brasil*, *Este mundo é um pandeiro*, *Sansão e Dalila*.

Os dois principais produtores de filmes na América Latina eram o México e Argentina. Cabe salientar que naquele momento a Argentina era o país mais desenvolvido deste Continente em relação aos meios de comunicação em geral.

A boa relação que o México mantinha com os Estados Unidos naquele momento devido ao seu posicionamento político-estratégico durante a II Guerra Mundial e o investimento do Estado na indústria, no entanto, foram determinantes para que o país se tornasse o maior exportador de filmes entre os latino-americanos.

Até os anos 1930 a indústria fílmica mexicana era pouco expressiva tanto dentro quanto fora do país, apesar do sucesso de *Allá em rancho grande* e das primeiras comédias de Mario Moreno Reyes (o *Cantinflas*). Consolidou-se a partir da metade dessa década graças à intervenção do Estado na indústria cinematográfica.

Segundo Rafael Aviña:

(...) la llamada Época de Oro, (...) se debe en parte a la segunda guerra mundial. La crisis produjo un letargo en la industria hollywoodense que México aprovechó para dar un salto capital en la producción de filmes, la mayoría de los cuales cosecharon premios internacionales¹⁹.

Eram filmes, sobretudo, dirigidos a o grande público, fazia parte de uma cultura de massas que se desenvolveu rapidamente junto com a consolidação dos grandes meios de comunicação, primeiro o rádio e depois o cinema.

O público por outro lado demandava sempre novos filmes e novas estrelas, a fim de preencher o espaço que a evolução do cinema como meio de comunicação de massas abriu em suas vidas. Este servia como fator de identificação pessoal com

¹⁹ AVIÑA, R. 2004, p.14.

os dramas das personagens e em outros casos de identidade enquanto grupo social ou nação.

A Segunda Guerra Mundial se traduziu, num primeiro momento, em uma crise do cinema *hollywoodiano* por um lado e na América Latina o desabastecimento de película virgem junto com um retrocesso do cinema; o apoio decisivo dos Estados Unidos, no entanto, reverteu a relação de forças até então favorável à Argentina e consolidou a hegemonia mexicana no mercado ibero-americano, visto que a Argentina declarava-se neutra no conflito e os dirigentes do país tinham simpatia pelo Eixo, contrariando a posição estadunidense.

Afora isso, produtores estadunidenses foram para o México em busca de novos mercados e talentos (rostos), então filiais de diversas empresas - como a RKO, por exemplo - foram montadas no país.

A partir de então o México passou à frente da Argentina na produção cinematográfica e tornou-se o maior exportador de filmes na América Latina. Tanto os dramas mexicanos como inúmeras comédias e comediantes faziam sucesso em todo o continente.

Tomando Hollywood como modelo, os autores de *Historia General del cine* afirmam que o único país que possuía um *star system* de fato era o México e em escala muito menor a Argentina, pois, foram “(...) *los únicos cuya vigencia sobrepasa las fronteras de ambos países* (...)”²⁰.

Atores e atrizes mexicanos eram tão conhecidos na América hispânica quanto os norte-americanos. As divas eram Dolores Del Río (a Greta Garbo mexicana), María Felix, Ninon Sevilla, Silvia Piñal, Marga Lopez, Sara García, Marina Tamayo, Andrea Palma e Esther Fernández. Já os galãs Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro

²⁰ Idem p. 253.

Amendáriz, Fernando Soler, Arturo de Cordova, Miguel Inclán, Fernando Fernández e também os comediantes Mario Moreno *Cantinflas*, *Tin Tan*, *Chanflán*, Joaquín Pardavé e Manuel Medel povoaram o imaginário latino-americano.

Os produtores mexicanos fizeram inúmeras incursões em países da América Latina cuja indústria cinematográfica era ainda insipiente ou inexistente exercendo certo “imperialismo” cultural no continente. Em Cuba e na Guatemala a presença dos mexicanos foi determinante, pois, os produtores iam a esses países em busca de novos talentos e de público para o número cada vez maior para os filmes. Ninón Sevilla, é um exemplo que deu certo nessa empreitada continental (ela é cubana) e não devemos esquecer que o próprio Emilio Fernández realizou diversos filmes em co-produções com países da América Latina, inclusive com a Argentina.

Voltando a Emilio Fernández, cabe mencionar que ele também ganha destaque no livro *Le cinema mexicain* organizado por Paulo Antonio Paranaguá. O referido livro apresenta um rol de realizadores e artistas do cinema mexicano reunidos por Nelson Carro. Contém ainda, um guia bibliográfico elaborado pelo próprio organizador do volume e uma seleção de cem filmes escolhidos por colaboradores²¹. Entre as películas mencionadas vinte e duas são desse período, e doze de Emilio Fernández foram os relacionados pelos autores do livro.

Atualmente seus filmes ainda são destaques em mostras internacionais. Isso acontece tanto em mostras temáticas sobre cinema mexicano ou em homenagens específicas ao diretor, que aconteceram, em grande parte entre 2003 e 2005 devido ao centenário de seu nascimento (1904 – 2004).²²

²¹ Os colaboradores do referido livro são: Carmén Elisa Gómez, Ulises Iñiguez, Rocio Pérez e Luz María Virgen do Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas da Universidad de Guadalajara.

²² Encontramos diversos eventos desse tipo na rede mundial de computadores e informações mais detalhadas sobre eles serão exposto ao longo do texto e colocado em anexo.

Além de *el Indio* cabe mencionar outros nomes expressivos desse campo cultural: Fernando de Fuentes, que ajudou a consolidar a indústria cinematográfica com seu *Allá en el rancho grande* (1936). Dirigiu melodramas como *Doña Bárbara* (1943), protagonizado por María Félix e dois dramas sobre a Revolução Mexicana *El compadre Mendoza* (1934) e *¡Vamonos con Pancho Villa!* (1936) considerados os melhores sobre esse tema pela crítica especializada.

Também fazem parte do rol de importantes diretores Julio Bracho com filmes como *¡Ay que tiempos señor don Simón!* (1941), *Historia de un gran amor* (1942) e *Distinto amanecer* (1943); Alejandro Galindo com *Campeón sin corona* (1945), *Una familia de tantas*, *Hay lugar para...dos* e *¡Esquina...bajan!* (os três de 1948); Roberto Galvadón fez *La barraca* (1945), *La otra* (1946) e *La diosa arrodillada* (1947).

Outros filmes que merecem destaque em diversas publicações sobre o tema são: *En tiempos de don Porfirio* e *Aquí está el detalle* (ambos de 1940), de Juan Bustillo Oro; *Los de abajo* (1940), de Chano Ureta e *Nosotros los pobres* (1948), de Ismael Rodríguez²³.

No Brasil, por exemplo, encontramos três eventos em que foram apresentados os filmes de Emílio Fernández, dois em homenagem ao centenário de seu nascimento - um ocorrido na cidade de São Paulo, organizado pelo Centro Cultural São Paulo e outro no Rio de Janeiro organizado pelo Consulado Geral do México no Rio de Janeiro em conjunto com o Departamento de Cinema e Vídeo do Instituto de Arte e Comunicação da Universidade Federal Fluminense - UFF. Além disso, a 19ª *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* em 1995 organizou uma retrospectiva sobre o melodrama na América Latina onde vários filmes de *el Índio* estavam inclusos. Também tivemos acesso a notas recentes do Jornal *El Universal* (disponibilizadas na rede mundial de computadores pelo site www.eluniversal.com.mx, com arquivos desde 1999); notícias de retrospectivas e balanços sobre cinema mexicano no Festival Internacional de Cinema em Cannes e na Inglaterra.

²³ Informações retiradas de PARANAGUÁ, P. A. - *Le cinema Mexicain* - pp. 252-315 e de *Historia general del cine vol. X* - pp. 245-247.

PRIMEIRA PARTE:

EMILIO FERNANDEZ SUA ARTE, SUA
ÉPOCA E SEU LUGAR.

Biografia

Emilio Fernández Romo, *el Indio*, nasceu em 26 de Março de 1904, no *pueblo* Mineral Del Hondo, Coahuila.

Ainda garoto Emilio entrou para as fileiras revolucionárias ao lado do pai e dos tios que morreram todos em batalhas. Sobre esse período, costumava dizer que teve a infância que qualquer garoto gostaria de ter, em um campo de batalhas, com uma arma nas mãos e em cima de um cavalo e soldados reais eram seus companheiros de brincadeiras²⁴.

Lutaram ao lado de Venustiano Carranza, Francisco Villa e em 1924 ele juntou-se a rebelião contra o presidente Álvaro Obregón ao lado do general Adolfo de la Huerta. Debelada a rebelião, a facção derrotada foi presa e Emilio Fernández após passar algum tempo na prisão exilou-se nos Estados Unidos, junto com outros rebeldes²⁵.

Na biografia que a filha *del Indio*, Adela Fernández escreveu ela afirma que o fato de ter participado da Revolução era o grande orgulho da vida do pai e isto talvez explique o fato dele ter realizado dois filmes cujo tema central é o conflito armado²⁶.

Durante o exílio permaneceu dez anos na Califórnia, vivendo nos arredores de Hollywood. Sobre esse período é difícil sabermos o que é real e o que é fruto da imaginação do diretor, pois, quando relatava esta experiência divulgava diferentes versões sobre os fatos – algumas verossímeis, outras não.

O que é certo sobre essa parte obscura de sua vida é que trabalhou em diversas profissões; atuou como extra em produções menores dos estúdios

²⁴ RIERA, E. G. – *Emilio Fernández 1904-1986*, p.13.

²⁵ Informações e trechos de entrevistas oferecidos por RIERA, E.G. – *Emilio Fernández 1904-1986*.

²⁶ Idem, p. 13.

hollywoodianos (representando estereótipos de mexicanos gordos e bigodudos²⁷ ou indígenas) e de alguma forma aprendeu fazer cinema. Segundo ele mesmo foi quando descobriu que queria voltar ao seu país e fazer filmes genuinamente mexicanos.

Segundo John Mraz (...) *Assim como vários artistas e intelectuais latino-americanos, Fernández descobriu sua pátria quando a deixou. (...) Ele cita uma frase de el Indio na qual faz a seguinte revelação: Eu entendi que era possível criar um cinema mexicano com nossos próprios atores e nossas próprias histórias (...) daí em diante o cinema se tornou uma paixão minha, e eu comecei a sonhar com filmes mexicanos. (...)*²⁸.

Segundo o diretor, Adolfo de la Huerta²⁹ indicou-lhe o filme *Tormenta sobre México*³⁰ de Serguei Eisenstein como modelo do tipo de filme que deveria realizar, em suas palavras o general lhe aconselhou: (...) *Tú estás en la Meca del cine y el cine es más fuerte que un caballo, más fuerte que un 30-30, que un máuser, que un cañón o que un aeroplano. Aprende cine y luego ve a México y haz cine mexicano como el que acabas de ver. (...)*³¹.

Em 1934 o então presidente Lázaro Cárdenas anistiou os exilados políticos e finalmente Fernández regressou ao México; apesar de nunca ter se envolvido diretamente com a política como outros colegas da sua geração, nutria grande simpatia por Cárdenas pelo fato mesmo dele ter aberto a possibilidade de seu retorno ao país.

²⁷ Segundo entrevista de Gabriel Figueroa ao *Jornal de Brasília* de 11 de Novembro de 1996, in: CAETANO, Maria do Rosário – *Cineastas Latino-Americanos, entrevistas e filmes*, Estação Liberdade, São Paulo 1997, p. 185.

²⁸ **apud:** BRAGANÇA, Mauricio de - *A revolução Mexicana e a mulher nos filmes de Emílio Fernández*, In: <http://www.contracampo.com.br/71/fernandezrevolucaomulher.htm>

²⁹ General com quem Fernández lutou, liderou uma rebelião contra o governo de Álvaro Obregón; Adolfo de la Huerta foi presidente do México entre Junho e Novembro de 1920.

³⁰ O nome do filme de Eisenstein é *¡Que viva México!*

³¹ RIERA, E. G. – *Emilio Fernández 1904-1986* – p.15.

Sabemos que o mandato do general Cárdenas foi um momento de radicalização em relação às realizações dos projetos sociais da Revolução Mexicana, em especial à questão da terra com a retomada e significativo avanço da reforma agrária. Além disso, aquele foi um momento de redefinição da nação - seus mitos e heróis – através de acaloradas discussões que envolveram intelectuais, políticos e os meios de comunicação de massa.

Mauricio Bragança no artigo *De Santa a Aventureira: uma construção da identidade nacional na época de ouro do cinema mexicano* afirma que entre os anos 1920 e 1940, intensos debates públicos aconteceram no México a respeito do que seria um elemento “tipicamente mexicano” na construção de uma nova identidade nacional³².

Comenta que todos os veículos de comunicação de massa estavam implicados no projeto de reconstrução dessa identidade (pós-revolucionária e nacionalista) e foi nesse contexto que o cinema nacional explorou a temática da mexicanidade.

O debate mobilizou diversos diretores, tanto os que se dedicaram à produção de comédias rancheras³³, como os que tematizaram a Revolução Mexicana e outros fatos históricos nacionais³⁴.

(...) o melodrama cinematográfico mexicano pautava e agenciava as discussões nacionais levando-as para o consumo da massa e criando um imaginário social em torno do nacional (...).

O melodrama convertia-se então, no México, em um espaço privilegiado para as discussões dos grandes temas nacionais em filmes que traduziam em um âmbito épico-dramático o projeto de confirmação de uma sociedade capitalista firmada com o projeto de Revolução Mexicana. Assim, a linguagem do melodrama inscrevia as

³² BRAGANÇA, Mauricio - 2003.

³³ Comédias Rancheras são filmes nos quais a música e a comédia estão aliadas à estereótipos do campo mexicano como a *china poblana* e o *charro cantor*. As histórias são sempre simples e recheadas de músicas.

³⁴ BRAGANÇA, 2003, p.273

tensões nacionais no âmbito do doméstico, do privado, projetando na cultura de massa, um horizonte de discussões políticas em torno de um projeto nacional³⁵.

Segundo Bragança, o melodrama não era apenas um espaço para discussões de caráter privado, cujo principal público alvo eram as mulheres e o fim último às lágrimas, assim, Fernández e outros diretores puderam colocar nas telas temas políticos de interesse nacional e seguindo a intenção que o levou a fazer cinema, Emílio Fernández é sempre lembrado como o diretor que produziu filmes mais voltados para a questão da *mexicanidad*, Charles Ramirez Berg afirma que³⁶:

The representation of 'mexicanidad' in films has an impressive tradition. In the early 1940 director Emilio Fernández helped initiate what would come to be known as El cine de Oro, The golden Age of mexican cinema, by consciously setting out to make authentic mexican films.³⁷

Este também foi um momento de profunda valorização do cinema nacional por parte dos governantes que enxergavam nele uma importante ferramenta de influência sobre o público de massas que assistia os filmes, pois, serviam para disseminar os novos ideais revolucionários: a Revolução entendida como um legado que os líderes levaram e continuariam levando adiante, de acordo com as necessidades do momento político e econômico do país:

O Estado estava convencido do poder ideológico dos meios massivos de comunicação e por isso cedeu, no que se refere ao cinema, autonomia de criação, mas reservando para si o poder de veto da programação e concessão às empresas. Tal controle era

³⁵ DE BRAGANÇA, Mauricio – *A revolução mexicana e a mulher nos filmes de Emilio Fernández*, in: <http://www.contracampo.com.br/71/planogeral.php>

³⁶ Autor que estuda os tipos no cinema mexicano entre os anos 1960 e 1980.

³⁷ BERG, C. R. - *Cinema of solitude*, 1995, p.5.

justificado a partir da preservação da moral tradicional ligada à Igreja, da propriedade privada e, contraditoriamente, dos valores da revolução³⁸.

No livro *A sombra da Revolução mexicana* os pesquisadores Camín e Meyer comentam transformação da perspectiva sobre a Revolução citando um trecho do discurso de posse do presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946) que exemplifica esse contexto. Ele afirmava que, as mentes não-preconceituosas chegariam

à conclusão que a revolução Mexicana foi um movimento social guiado pela justiça histórica que conseguiu conquistar para o povo, uma por uma, suas reivindicações essenciais [...] cada nova época exige uma renovação de ideais. O clamor da República exige agora a consolidação material e espiritual de nossas conquistas sociais numa economia próspera e poderosa³⁹.

A partir deste momento, os filmes sobre a Revolução e as temáticas nacionais tornaram-se cada vez mais populares, pois, além dessa “funcionalidade”, tinham grande apelo junto ao público.

A indústria cinematográfica conseguiu a salva-guarda do Estado que criou diversas instituições – como a PELMEX (Películas Mexicanas) e fez parceria com diversos estudios norte-americanos - para garantir a produção quase incessante de filmes bons e ruins sobre esses temas. Nesse ínterim, as comédias e os melodramas eram os principais produtos do cinema nacional.

(...)

³⁸ MONSIVAIS, Carlos - *Notas sobre la cultura mexicana em el siglo XX*, in: *Historia general de México*, tomo IV, El Colegio de Mexico, D.F., 1976

³⁹ MEYER & CAMÍN – *A sombra da Revolução Mexicana*, 1ª ED., SP, 2000, Edusp, p. 214.

A los sets de CLASA (Cinematográfica Latinoamericana S.A.), construidos en 1935, se suman los estudios Azteca (1937), Churubusco (1944) (...), Cuauhtémoc (1945), Tepeyac (1946) y San Ángel Inn (1951) (...).

(...). Las medidas proteccionistas, como el modesto decreto que obliga a programar por lo menos un largometraje nacional en cada sala (1939), tienen su contrapartida en la censura previa del guión (1941). El Banco Cinematográfico (1942) pronto se transforma en Banco Nacional Cinematográfico (1947), institución oficial. La cinematografía mexicana depende de la Secretaría de Gobernación. (...).

México evoluit hacia una estatización progresiva. PELMEX (Películas Mexicanas) (1945), destinada a la distribución internacional, Azteca (1945), destinada a la distribución en las seiscientas salas hispanófonas de Estados Unidos y Películas Nacionales (1947), destinada a la distribución en el mercado local, pasan bajo el control del BNC hacia 1954. El banco controlará también los laboratorios y estudios Churubusco-Azteca (1959) y las salas de la Compañía Operadora de Teatros (1960). PELMEX llega a ser la principal distribuidora de América Latina.⁴⁰

Foi neste cenário que Fernández retornou ao país, disposto a ocupar um lugar de destaque no mundo de luzes, câmeras, ação, estrelas, mocinhos e vilões que se compõem o cinema.

Carreira:

Destacamos para fins de elucidação didáticos que Fernández possui, em nosso entender, cinco fases distintas em sua carreira que correram paralelamente à consolidação e queda da indústria cinematográfica mexicana. Vale destacar os pontos mais interessantes de cada uma delas, a fim de termos um panorama geral do trabalho do diretor e também da indústria cinematográfica mexicana durante o período que estudamos:

Na **1ª Fase** Fernández era apenas um extra em Hollywood e logo após sua volta ao México continuou fazendo pequenas figurações em filmes de outros

⁴⁰ HEREDERO, C. F. y TORREIRO, C. (orgs.) – *Historia general del cine*. Madrid, 1996. PP.235-237.

diretores, no entanto, representou alguns papéis de destaque como em *Janizito* (1934), dirigido por Carlos Navarro e com o tempo passou a auxiliar na elaboração de roteiros e direção dos filmes nos quais atuava;

A **2ª Fase** iniciou em 1937. Neste momento teve seu talento como roteirista reconhecido através do filme *Adeus Nicanor*, dirigido por Rafael E. Portas⁴¹, esta produção é considerada por Emílio García Riera primeiro projeto pessoal realizado mesmo com a assinatura de outro diretor. Na sequência dirigiu os primeiros filmes: *A ilha da Paixão* (1941) e *Soy Puro Mexicano* (1942);

A partir de então, as portas abriram-se para Emilio e a década de 1940 foi sem dúvida o auge da sua carreira, quando seus melhores e mais importantes filmes foram produzidos. García Riera comenta que nesta época *el Indio* chegou a ser considerado “o melhor diretor do mundo” por ninguém menos que John Ford⁴².

A **3ª Fase** os anos 1943-44 foram marcados pela passagem do diretor na produtora *Films Mundiales* onde realizou quatro obras. Todas elas alcançaram grande êxito de público e de crítica, e foi o início de sua estética em parceria com o diretor de fotografia Gabriel Figueroa e a colaboração da coesa equipe que marcaria grande parte de sua obra com a presença do roteirista Mauricio Magdaleno, a montadora Glória Shoemann e dos atores Pedro Amendáriz e Dolores Del Río.

Flor Silvestre (1943), *Maria Candelária* (1943), *Bugambilia* (1944) e *Las Abandonadas* (1944) foram os frutos dessa parceria que terminou devido à saída do produtor da *Films Mundiales* Augustín J. Fink, que apoiava o projeto.

⁴¹ RIERA, E. G., 1986, p.22. John Ford – foi importante diretor de cinema norte-americano, dirigiu principalmente westerns, alguns tornaram-se clássicos como *Rastros de ódio*, *No tempo das diligências*, *As vinhas da ira* e *Paixão de fortes*.

⁴² Idem – p.15.

Maria Candelária ganhou o prêmio especial de Cannes em 1946, *La Perla* recebeu o Globo de Ouro e foi premiado em Veneza pela direção de fotografia de Gabriel Figueroa, no mesmo ano.

Nesta época o fortalecimento da Indústria Cinematográfica mexicana foi expressivo, consolidando a *Epoca de Oro Del Cine Mexicano*.

A **4ª Fase**: é o período de apogeu da fase áurea do cinema, neste momento Fernández dispunha de muitos privilégios. *Enamorada* (1946) é um filme emblemático dele tendo em vista as condições conseguidas para sua realização: o diretor pode contratar Maria Felix e Pedro Amendáriz, estrelas de primeira grandeza do *star system* do país para protagonizar o filme; contou com seis semanas para filmagens e não teve limite orçamentário para a montagem da película, mesmo com o crescimento do ritmo industrial do cinema mexicano.

5ª Fase: esta fase marca o início da decadência da indústria fílmica mexicana que passou a enfrentar sérias dificuldades e neste momento foi produzido o terceiro filme analisado, *Pueblerina* (1949).

A produção em grande quantidade, a baixa demanda e quase sempre a pouca qualidade dos filmes provocou grandes cortes para a produção cinematográfica. Esse filme contou com baixo orçamento, pouquíssimo tempo para ser finalizado (três semanas apenas) e atores de segundo escalão nos papéis de protagonistas (Roberto Cañedo e Columba Domingues).

Ainda assim é considerado um dos melhores de toda a carreira de Fernández, pela crítica.

Dentre sua extensa filmografia - ele produziu até a década de 1970 – destacam-se filmes como *Maria Candelaria*, *La Perla*, *Salón México*, além daqueles

que analisamos, como os principais de sua obra. De sua produção posterior, o único filme relevante, ainda segundo a crítica, foi *La Red* de 1953.

Como já comentamos, Fernández queria contar sua versão dos fatos, dos problemas sociais que afligiam o México desde muito antes da Revolução. Ele fez isso com a ajuda da coesa equipe de produção que montou desde o início dos anos 40, atores que por vezes fizeram suas carreiras através dos filmes de *el Indio* e a inestimável parceria do diretor de fotografia Gabriel Figueroa, chegando a ser quase impossível pensar a obra do Fernández sem a presença dele.

Podemos afirmar que entre os cineastas, Emilio Fernández foi reconhecido como aquele que fez os filmes mais genuinamente mexicanos, porém, como destacamos anteriormente essa era uma discussão que atingia toda a sociedade e outras manifestações artísticas também abordavam o tema.

São exemplo de tais expressões:

- As fotografias tiradas durante o conflito armado como, por exemplo, os álbuns da família Cassola, estudados por Carlos Alberto Barbosa⁴³;
- Os romances revolucionários escritos desde os dias do conflito, nos quais os eventos da Revolução são pintados com as cores fortes e pesadas da violência⁴⁴;
- Finalmente os murais, símbolos máximos da grandeza do país que não escondiam os problemas a serem solucionados pelos governos que viriam; podemos dizer que os pintores usavam as brechas do sistema ao qual pertenciam para denunciar a violência, sujeição e luta do povo mexicano.

Estabeleceremos relação dos filmes com essas obras sem, no entanto, nos aprofundarmos em comparações a fim que a posição deles junto as demais manifestações artísticas do período tornem-se mais claras.

⁴³ Referencias sobre o tema em: BARBOSA, C.A.S. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*, São Paulo, Unesp, 2006.

⁴⁴ Um exemplo é o livro *Los de Abajo* de Mariano Azuela de 1915.

Acreditamos que a visão do diretor sobre a Revolução formou-se da conjunção de sua experiência viva nas fileiras revolucionárias e do “olhar exterior” conseguido durante o exílio nos Estados Unidos, passando a impressão de ambigüidade e contradição, que entendemos como complexidade.

Dessa forma pretendemos demonstrar que Fernández não foi um mero diretor de melodramas, ele, de modo diferente de outros diretores, também refletiu sobre a sociedade que vivia através dos filmes.

Apesar da aparente simplicidade melodramática das obras entendemos que o diretor conseguia distinguir as nuances positivas e negativas do conflito armado entendendo a violência como tragédias pessoais – e por isso mesmo ruins – porém justificada coletivamente levando em conta o fim para que estava sendo utilizada – a busca da melhoria das condições sociais do país, em especial no campo, onde os três filmes são ambientados.

Deste modo a violência pode ser justificada, o ideal de conciliação do país e a construção de um futuro promissor para a nação aparecem como oposição entre ricos x pobres e opressores x oprimidos (porém não paralisados como mostram os filmes).

O fotógrafo Gabriel Figueroa tem grande relevância nas obras do diretor é o parceiro mais lembrado. Figueroa nasceu na cidade do México em 1907, cursou a Academia de San Carlos e o Conservatorio Nacional de Música, porém não chegou a concluir os cursos. Seu aprendizado foi na prática com grandes mestres, cujas influências destacaremos mais adiante quando falarmos da estética que criou junto com *el Indio*.

O roteirista Mauricio Magdaleno é outra parceria marcante nos filmes de Fernández, e importante para o cinema mexicano em geral.

Magdaleno nasceu em Zacatecas em 1906 e seu pai era um liberal insurreto que se mudava constantemente de cidade com a família devido as perseguições que sofria.

Fez faculdade de letras e depois participou ativamente das atividades culturais do país até sua morte: escreveu crônicas e editoriais para diversos jornais e revistas, escreveu peças de teatro de cunho revolucionário, escreveu roteiros de muitos dos mais importantes filmes da época de ouro além dos de Fernández como *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes, dirigiu alguns filmes e outros tantos foram adaptados de sua obra literária.

Mauricio Magdaleno é tomado como um escritor/roteirista que conseguiu captar o verdadeiro rosto de sofrimento do povo mexicano. Ele abordava temas ligados a Revolução e aos problemas sociais em suas obras e chegou a receber o Ariel de Ouro pelo filme *Río Escondido*, também fruto de sua parceria com *el Indio*. Como roteirista sua obra mais aclamada é *Pueblerina* e como literato a novela *El Resplendor*.

Gloria Shoemann, nasceu na Cidade do México em 1910; foi a montadora que acompanhou Fernández durante grande parte de sua trajetória cinematográfica, desde *Flor Silvestre*, primeiro filme do diretor na *Films Mundiales*. Trabalhou com outros grandes diretores da época de ouro, ganhou cinco Arieis de por seu trabalho de montagem, incluindo um premio especial em 2004 (e por *Enamorada* em 1947).

Pedro Armendáriz protagonista masculino por excelência, possuía grande beleza por sua descendência espanhola e também imenso carisma. Foi guia turístico, antes de tornar-se ator, apesar dos traços físicos europeus e dos olhos azuis, ficou marcado como um dos atores que melhor representou os rostos indígenas do país em trabalhos como *La Perla*, *Maria Candelária* e outros.

Dolores Del Rio, foi a eterna musa *del Indio*, segundo seus biógrafos. Ela era de família rica e casou-se cedo com um homem também muito rico; porém, devido a sua beleza e desenvoltura, despertou a paixão de um produtor norte americano em visita ao México que convenceu-a a ir para Hollywood com ele.

Lá fez inúmeros filmes, ainda na época silenciosa, em papéis de mocinhas latinas com espaço garantido na indústria de então. Em 1943, já com a carreira em declínio no exterior devido ao advento do cinema sonoro, foi levada de volta ao país por Emilio Fernández para filmar *Flor Silvestre* e obteve muito sucesso sob a direção dele e ao lado de Pedro Armendáriz.

Outros atores como Columba Domingues e Roberto Cañedo iniciaram suas carreiras em pequenos papéis e ganharam fama através dos filmes de Fernández. Ambos tiveram suas primeiras grandes chances em *Pueblerina*. Columba ficou casada com o diretor durante sete anos e participou ao todo de treze filmes dele. O ator teve trajetória similar, depois deste filme participou de mais seis produções em um total de dez películas.

SEGUNDA PARTE

A arte de Fernández: filmes e problemas sociais

Filmes

1. OS TEMAS

Concordamos com a afirmação de Mariana Baltar quando diz que:

(...) o grande apelo melodramático dos filmes de Fernandez – traço comum ao melodrama latino-americano – é o dramático não apenas da narrativa, mas da realidade social convocada pela narrativa e reafirmada pela opção de um não apaziguado final feliz⁴⁵.

A partir deste momento entraremos de fato na análise dos filmes em questão onde abordaremos os diversos temas apresentados anteriormente na especificidade de cada obra.

A violência social, decorrente da história mexicana e do conflito revolucionário, a mexicanidade, os aspectos fílmicos em si e a sucinta comparação com outras expressões artísticas estão presentes em nossas análises.

A Revolução Mexicana enquanto argumento é tema na filmografia do país desde a época do conflito armado; Rafael Aviña conta que⁴⁶:

La Revolución no solo encendió la mecha para una epopeya libertaria sino que fue el resorte para que varios arriesgados camarógrafos se convirtieran en los primeros corresponsales de guerra al captar las cruentas imágenes de los campos de batalla. De este modo, los hermanos Alva, Jesús H. Abitia, Salvador Toscazo y Enrique Rosas (...) fueron los encargados de recoger las imágenes de un pueblo en armas, los pioneros de un cine épico y documentalista, primer gran legado del cine mexicano al mundo⁴⁷.

⁴⁵ BALTAR, Mariana – *As abandonadas*, Emílio Fernández *Las Abandonadas, México, 1944* – in: <http://www.contracampo.com.br/71/abandonadas.hmt>

⁴⁶ Rafael Arviña é crítico literário e roteirista, tendo entre suas obras uma biografia sobre o comediante Tin Tan; este projeto sobre os gêneros e tipos do cinema mexicano em parceria com a Cinemateca Nacional; além de um programa radiofônico às 21:30 h. às terças-feiras em que comenta cinema, música e literatura na rádio 102,5FM. – informações encontradas em *El Universal*; disponível em 31/07/2008.

www2.eluniversal.com.mx/psl/impreso/noticias.html?is_notas=54405&tabla=ESPETACULOS.

⁴⁷ AVIÑA, R. *Una mirada insólita*, 2004, MX, p. 13.

E segundo John Mraz foram produzidos mais de sessenta filmes sobre a ela. Como já comentamos os melhores segundo a crítica especializada são *El compadre Mendoza* e *¡Vamonos con Pancho Villa!*, dirigidos por Fernando de Fuentes, devido especialmente ao papel que o diretor concede à História – ela é a mola que faz com que a trama se desenrole e reforça a idéia da fidelidade a causa revolucionária⁴⁸.

Emílio Fernández , como veremos a seguir tem em dois dos filmes escolhidos, o tema revolucionário como argumento dos mesmos, cada abrangendo um aspecto diferenciado dela e também com abordagens diferentes.

Como usaremos a ordem cronológica para a apresentação e análise deles, primeiro trataremos sobre – *Flor Silvestre* e *Enamorada*, que são centrados neste tema.

Finalmente falaremos sobre *Pueblerina*, filmes que trata dos problemas do campo mexicano, independente da eclosão e fim da Revolução, na visão de Fernández.

Vale lembrar que optamos pela inclusão deste filme em nosso trabalho devido a relevância dentro da filmografia do diretor, é considerado por muitos críticos sua obra mestra e também porque, apesar de não inserir-se no contexto dos outros dois no que se refere a presença da Revolução Mexicana em sua história, apresenta outros aspectos importantes em comum com eles como: a violência social como decorrência da história mexicana, a tentativa de conciliação pessoal entre personagens ricas e pobres como metáfora da conciliação política - social em questão nos anos 1940 e a presença de traços estéticos característicos das obras do diretor que merecem ser destacados.

⁴⁸ MRAZ, John - *A Revolução Mexicana De Fernández E Figueroa*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*. <http://www.contracampo.com.br/71/planogeral.php> - site disponível em: 19/01/2009.

Flor Silvestre, resumidamente conta a história de amor entre José Luiz, filho de um rico fazendeiro, e Esperanza, uma simples camponesa, que foi interrompida pelos preconceitos sociais da família do moço e pela participação dele nas fileiras revolucionárias.

Enamorada, é também uma história de amor, ainda que improvável, entre o general rebelde Juan José Reyes e a rica cholulense Beatriz Peñafiel, que em meio a invasão da cidade pelos revolucionários se apaixonam apesar da diferença de classe que os separam.

Pueblerina, também não deixa de ser uma história de amor entre Aurélio e Paloma, dois camponeses, foram separados no passado devido a problemas externos a suas vontades. O rapaz, no entanto, volta em busca da amada e o casal vê sua vida transformada em caos devido a ação dos irmãos Gonzáles – mandatários locais.

As nuances e diferenciações entre cada uma delas serão demarcadas no decorrer das análises, assim como o detalhamento da trama dos filmes. Colocamos em anexo uma tabela comparativa que orienta alguns dos pontos que trabalhamos em cada obra, como a presença do melodrama, a ação dos bandidos, etc.

2. SOBRE A VIOLÊNCIA NO CINEMA E NO MÉXICO

A primeira grande pergunta que nos colocamos ao assistirmos os filmes foi: como a violência aparece nas obras de Fernández, visto que este aspecto nos chamou a atenção desde o primeiro momento em que assistimos os filmes e levando em conta que o tema sempre ficou obscurecido pela obsessão em análises estéticas e às vezes confusas dos mesmos?

A única referencia sobre a violência nos filmes estudados, encontrei no artigo de Jose de la Colina *El canto bárbaro de Emilio Fernández*, publicado no suplemento cultural *Novedades*, parte do jornal *El semanário*, onde se pode ler o seguinte⁴⁹, sobre o filme *Flor Silvestre*:

(...) Esta historia de sobresaltos se inscribe en una violencia circular que deja fuera, como mero marco inconveniente, al abrazo de un prologo y un epílogo en los que se pretende dar el conflicto por concluido, la herida por cicatrizada (...)⁵⁰

Não é este o tipo de interpretação da violência que propomos, acreditamos que as seqüelas da violência ficam presentes em todos os três casos, algum com maior intensidade e outros menos, porém, estão presentes até mesmo na expressão atônita das personagens diante de um fato inesperado.

O primeiro passo é entender que o tipo de violência a qual nos referimos não aparece sempre de forma explicita, como uma agressão física ou verbal diretas, algumas vezes são sutis nuances que devem ser percebidas nos detalhes da fala, da entonação de voz, movimentos dos personagens e montagem das cenas.

São estes elementos, que nos permitem visualizar de maneira abrangente a violência e que perpassa todos os níveis do sistema social mexicano, está vinculada diretamente a problemas recorrentes na história do país como o caciquismo político e o machismo, não como uma forma de “ser do mexicano”.

Sabemos que diversos episódios contribuíram para que se definisse a sociedade mexicana como intrinsecamente violenta: o caráter conquistador do povo “mexica”; o trauma da conquista espanhola no século XVI; a violência da colonização; a guerra de independência de 1810; as guerras liberais de meados do

⁴⁹ COLIMA, J. – *El canto Barbaro de Emilio Fernández*, El Semanario – 24/02/1985, apud RIERA, E. G. – *Emilio Fernández 1904-1986*, p. 43.

⁵⁰ RIERA, E. G. – *Emilio Fernández 1904-1986*, p. 43.

século XIX; a ditadura de Porfírio Diaz e a Revolução de 1910 são marcos consagrados pela historiografia como produtores de violência e que, segundo os intérpretes da sociedade mexicana a perpassa em todos os níveis.

Esses acontecimentos, no entanto, não devem ser tomados como definidores do caráter de um povo, entre diversos motivos, por ser identidade e caráter nacional conceitos ainda imprecisos, mal definidos para grande parte da comunidade acadêmica que se debruçou sobre eles.

Desse modo pretendemos questionar a tese da violência como característica do “ser nacional” mexicano. Procuraremos entendê-la a partir de razões históricas, não como traço de identidade pensada como “essência” do nacional.

Neste sentido, caberá analisar as imagens de violência, implícitas e explícitas, expressas nas referidas obras cinematográficas levando em conta que elas foram assistidas por um grande público, pois, acreditamos que os filmes contribuíram para a disseminação da representação da violência no país e importa entender como ela está intimamente relacionada com a conjuntura nacional marcada pela Revolução, considerada a primeira experiência revolucionária de conteúdo social no mundo.

Como aportes teóricos, usaremos alguns textos que encontramos e tratam a violência da maneira abrangente que precisamos para nossas discussões neste trabalho, uma delas, a de Françoise Héritier, merece ser mencionada. A autora afirma:

Denominamos violência toda a coerção de natureza física ou psíquica suscetível de provocar terror, deslocamento, tristeza, sofrimento ou morte de um ser vivo; todo ato de intrusão que tenha por efeito, voluntário ou involuntário, a usurpação do outro, dano ou destruição de objetos inanimados⁵¹.

⁵¹ HERITIER, F. – *De la Violence*, 1996, p.218.

Encontramos sinais desses traços que constam dessa definição nas imagens fílmicas que serão analisadas e que exploraremos detalhadamente quando analisarmos as obras em si. Elas mostram a presença da violência em diferentes formas e graus indicados pela autora.

Ainda sobre essa questão, mais importante para a nossa análise foi a leitura do texto *Reatando laços, fazendo fitas* de Mariarosaria Fabris, que analisa esse aspecto no cinema latino americano a partir de uma categoria bem conhecida: o patriarcalismo. A autora aponta a presença decisiva desta característica na estruturação de dois gêneros considerados tão antagônicos quanto o melodrama dos anos 30/40 e 50 e o Cinema Novo dos anos 60 e 70 e a considera a matriz comum de ambos.

Fabris constata e demonstra o elo entre um e outro partir do filme *Cinema de Lágrimas* de Nelson Pereira dos Santos (1995), pois através dele consegue explicitar o que ambos tem em comum: a violência intrínseca às sociedades patriarcais latino-americanas, característica de cunho político, até então negada ao melodrama.

Na trama Raúl Cortez é um ator em busca de seu próprio passado cuja perturbadora dúvida é qual seria o motivo da sua mãe ter cometido suicídio quando ele era apenas um garoto. Ele encontra uma possível resposta em uma visita à cinemateca da Universidade Autônoma do México (UNAM), assistindo aos melodramas que a mãe via nos cinemas, e no filme *Armiño Negro* (1953) uma fala desperta sua atenção “muitas vezes os filhos pagam pelos erros dos pais”.

A ligação entre melodrama e Cinema Novo se estabelece por meio desta fala e de outra que aparece em *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha já no fim do longa-metragem. Na cena mostrada pelo diretor Corisco e Dada conversam

sobre a morte da filha e mulher afirma “dizem que a menina morreu para pagar os nossos pegados”.

Este é o elo. Os filhos pagarem pelos erros dos pais, um argumento religioso que serve tanto para questões pessoais, como no primeiro caso (a mãe tinha um caso extraconjugal, manchando a honra da família) quanto para os sociais (Corisco e Dada eram considerados bandidos, um perigo para a sociedade).

A autora entende que os melodramas mostram a violência do patriarca no âmbito da vida doméstica (considerando tanto a violência física quanto psicológica) - caracterizada como feminina – daí a associação direta entre melodramas que “fazem chorar” e mulheres. Por outro lado, os filmes do Cinema Novo apresentam a mesma questão no âmbito social, classificado por Mariarosaria como masculino; eles abordam a violência relacionada a conflitos sociais. A pesquisadora argumenta:

(...) ambos (melodrama e cinema novo) são frutos da mesma sociedade patriarcal. Uma sociedade na qual a violência se manifesta tanto na esfera familiar como pública, através da figura do patriarca, senhor de todos os destinos, de todos os corpos. (...). Na esfera familiar (âmbito feminino), os conflitos se geram entre pessoas unidas por laços de sangue ou pelos afetos. Na esfera pública (âmbito masculino), os confrontos se darão entre pessoas de uma mesma classe ou de diferentes classes sociais, a reprodução da resistência a uma opressão.⁵²

Podemos afirmar que violência explícita e implícita estão presentes nas obras de Fernández e podem ser enquadradas tanto na categoria do “feminino” que caracteriza o melodrama, quanto no “masculino”, que caracteriza a filmografia do Cinema Novo – o que por si só já torna os filmes obras complexas.

⁵² FABRIS, M. - *Reatando laços, fazendo fitas* – in: BULHÕES, M. A. & KERN, M. L. B.(orgs.) - *América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas*, UFRGS, RG. p.149.

A proposta de Mariarosaria nos permite olhar para esse cinema sob um ponto de vista até então ignorado pela crítica – a existência de aspectos sociais e políticos preponderantes na estrutura dos mesmos.

Tendo em vista nosso objetivo de recolocar os filmes no diretor no patamar de obras que trazem uma reflexão sobre a realidade do país, para além dos dramas pessoais este é outro ponto que destacaremos nas análises sistematizadas dos filmes em questão, e portanto, importante para nossa reflexão.

Ainda que o melodrama seja um gênero cinematográfico com características próprias muito específicas, para os fins desse trabalho não nos deteremos em suas especificidades, consideraremos a tradição e repercussão que atingiu no México e também o meio pelo qual Fernández contou suas histórias, expôs seu ponto de vista sobre a sociedade mexicana sem nos aprofundarmos em seus tipos e temas.

A relação entre poder (patriarcal) e violência privilegiada em *Pueblerina*, *Enamorada* e *Flor Silvestre* diz respeito ao apoderamento indevido do outro (a usurpação) que Hérítier explora na definição supracitada.

A usurpação material e moral estão presentes nos três filmes. Ela se expressa, em alguns casos, pela ação de uma pessoa: Julio Gonzáles em *Pueblerina* e don Francisco Castro em *Flor Silvestre*; em outros, através de uma classe como no caso da elite de Cholula em *Enamorada*; ou ainda, por meio de um movimento social, que no caso dos filmes de *el Indio* podem ser tanto o exército rebelde em *Enamorada*, como os bandoleiros em *Flor Silvestre*.

Outra consideração importante na questão da identificação da violência para nosso trabalho é o conceito *imagem-violência*⁵³ que Rose Hikiji desenvolveu em sua dissertação de mestrado em antropologia. O tema estudado é a violência em obras

⁵³ HIKIJI, R. S. G. – *Imagem-violência, Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. 1998, p.68.

cinematográficas contemporâneas e será usado como um contraponto aos filmes de Fernández.

Nos filmes do diretor as imagens são pura poesia através das lentes de Gabriel Figueroa enquanto nos filmes que a autora analisa as imagens são, nas palavras dela *“Tema e ao mesmo tempo forma, a violência nestes filmes revelava-se como linguagem, no limite, metalinguagem”*⁵⁴.

Apesar da violência intrínseca dos filmes de *el Índio* ela não se apresenta por meio das imagens (formas), pois essas são trabalhadas no sentido de torná-las amenas.

A estética própria do diretor e do fotógrafo Gabriel Figueroa, revela “pudores” ao expressar a violência devido a um contexto social marcado pelas conseqüências, ainda próxima, da Revolução Mexicana e a moralidade específica de sua época cuja tolerância com a explicitação de certas imagens de cunho sexual ou político e que apresentavam cenas de violência era restrita. Assim ela está presente nos detalhes, gestos e palavras, aparece sutil, por meio de metáforas.

Este, inclusive, é um recurso bastante comum, um clichê do melodrama tradicional, ainda que não seja o foco de nossa análise é importante esclarecer que comentando os filmes de Fernández a escritora Silvia Oroz⁵⁵ afirma que eles realmente não são melodramas clássicos e isto os torna únicos. Muitas de suas tramas e personagens não se encaixam nos padrões melodramático; esta característica torna-se relevante para a nossa análise devido ao conteúdo social e político que nos permite encontrar nos mesmos e que se coaduna com a análise proposta por Mariarosaria Fabris em relação ao patriarcalismo.

⁵⁴ Idem p.68.

⁵⁵ OROZ, S. – *Melodrama o cinema de lágrimas na América Latina*, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1999.

Os temas que trazia para as telas, como a violência relacionada ao poder político e social; os ambientes de época que reconstruiu; as representações da história, principalmente da Revolução Mexicana permitem afirmar que além de suas qualidades de diretor salientadas pela crítica especializada, seus filmes ganharam dimensão internacional porque retrataram o México a partir de uma perspectiva universalista que expressa dramas da condição humana em geral, tendo na violência entendida como usurpação, a principal deflagradora do sofrimento humano.

3. A QUESTÃO AGRÁRIA NO MÉXICO

Não podemos falar sobre Emílio Fernández sem nos determos sobre a questão da terra no México, afinal, ela está sempre presente nos filmes como objeto de adoração e disputa entre as partes envolvidas. Assim, vale localizar a dimensão histórica do problema agrário no país, a fim de entendermos porque o diretor o considera tão relevante a ponto de explorá-lo nos três filmes em questão.

A disputa pela terra é recorrente na história mexicana e a violência no campo é parte inseparável das questões de violência expostas anteriormente em todas as nuances.

Quando da chegada dos espanhóis ao continente, as terras indígenas, ainda que sob proteção legal da Coroa, sempre foram alvo da cobiça dos primeiros colonizadores e posteriormente dos *criollos*. Assim, se os nativos não as perdiam de direito, elas lhes eram espoliadas através de inúmeras estratégias como suborno aos representantes legais, ataques, ameaças e tantas outras formas de afastá-los de suas regiões.

Após a independência, apesar de o projeto liberal vencedor ter como base da política agrária o investimento em pequenas propriedades de subsistência que

deveriam plantar para consumo próprio e vender o excedente, foram os latifúndios que ocuparam cada vez mais o espaço rural mexicano, aprofundando o fosso entre proprietários de terra e camponeses, ampliando a desorganização das terras comunais⁵⁶.

Esses processos, ao longo da história, colocaram de lados opostos camponeses e *caudilhos* (caciques regionais) e instigaram seja por meios legais ou violentos uma luta quase incessante dos primeiros em relação aos segundos a fim assegurarem direitos e algumas vezes sua própria existência.

Sobre o posicionamento do Estado em relação a este problema Gabriela Pellegrino Soares e Silvia Colombo afirmam que:

O processo de usurpação das terras ocupadas pelas comunidades indígenas ao longo da segunda metade do século XIX contou com o descomprometimento do Estado mexicano em protegê-las contra as investidas dos fazendeiros e, muitas vezes, com uma postura declaradamente favorável a estes últimos por parte das autoridades públicas. Os proprietários de terras, empenhados na expansão de seu patrimônio, com freqüência encontraram no poder judiciário e nas forças armadas importantes aliados, dada sua afinidade ideológica, de um lado, e a influencia política da elite agrária de outro. [...] no âmbito local ou regional, o prestígio social, o poderio econômico e a influência política de que gozavam os grandes proprietários de terras permitiam que manipulassem as instituições públicas segundo seus interesses pessoais⁵⁷.

A Revolução Mexicana foi para uma parte significativa dos historiadores o ápice dessa contradição, fruto de uma conjuntura/estrutura que se arrastava há décadas. A eclosão da luta armada propunha nesse sentido uma resolução radical para o problema da terra nos campos mexicanos.

⁵⁶ COLOMBO, S. & SOARES, G. P. – *Reforma liberal e lutas camponesas na América Latina* – México e Peru nas últimas décadas do século XIX e princípios do XX. P. 88.

⁵⁷ IDEM, p. 94.

Consideramos esta primeira geração de historiadores a mais importante no que diz respeito ao processo revolucionário, pois, ela foi quase contemporânea ao movimento e ao longo do tempo foi retomada por todos os demais estudos a esse respeito, seja no intuito de reforçá-lo ou refuta-lo.

Esses autores expunham uma visão extremamente *crítica acerca das relações de produção e da debilidade econômica do sistema agrícola mexicano*⁵⁸ e tinham como principal ponto de vista uma perspectiva redentora e justa da Revolução. Esta teria sido deflagrada principalmente devido às contradições referentes aos problemas do campo no México, com raízes no passado colonial, cuja culminância foi o porfiriato. Dois dos mais respeitados e conhecidos defensores das idéias agraristas são Jesús Silva Herzog e Frank Tannenbaum; para eles o conflito foi eminentemente agrário e revolucionário, com a participação geral da população, ainda que não tenham centrado suas análises nos atores sociais em questão, mas nas causas da eclosão da guerra.

Em meio a essa conjuntura, os caciques regionais são peças essenciais para entendermos a Revolução tanto como um fato histórico que divide a história do México e também os filmes de Fernández nos quais, a figura do *caudilho*-cacique está onipresente.

Além disso, a nomenclatura política do patriarca do qual fala Mariarosaria Fabris é *caudilho* ou cacique – um homem que possui status econômico, político e social em determinada região, assim ele exerce seu domínio sobre as vidas de sua família, de seus empregados e todos os que vivem naquelas paragens.

Esses atores sociais, presentes na história mexicana há muito tempo, estiveram fora do alcance político do poder central até pelo menos os governos pós-

⁵⁸Idem, 168.

revolucionários de Álvaro Obregón (1920-24) e Plutarco Elías Calles (1924-28), quando esses presidentes passaram a tentar incorpora-los as instituições regionais e nacionais nascentes.

Durante los gobiernos de Obregón y Calles se realiza la transición del poder del caudillo a las instituciones. Sin embargo aún existían muchos caudillos por aquellos años. Los mismos presidentes no ocultaban sus rasgos típicamente caudilhescos, lo que no impidió que fueran capaces de proponer, al menos en sus aspectos más generales, un proyecto de desarrollo social⁵⁹. (p. 3).

Como podemos ver por esse excerto, era muito difícil acabar com uma instituição social arraigada como o caciquismo político, eles continuaram persistindo em suas antigas praticas clientelistas e violentas mesmo após a institucionalização definitiva da Revolução, utilizando-se dos meios oficiais apenas quando estes serviam a seus próprios interesses.

Consideramos importante uma breve menção a esta corrente de estudos sobre a Revolução Mexicana e a respeito da atuação dos caudilhos nos campos visto que dois dos filmes que estudamos estão situados durante o conflito armado (*Enamorada* e *Flor Silvestre*). Além disso, a terceira obra – *Pueblerina* - ainda que não tenha nenhuma referência direta ao fato, tem na presença dos grandes senhores de terra e seus métodos a definição dos rumos do filme.

Levando em conta a decupagem das obras, a época em que foram lançadas, bem como a biografia de Fernández, entendemos que essas perspectivas são relevantes para o entendimento da visão do autor sobre os problemas que atingiam o país e a maneira como ele os apresenta do ponto de vista tanto do roteiro quanto das imagens.

⁵⁹ MONTALVO, E. (COORD.) – *História de la cuestión agraria mexicana* vol. 4 Modernización, lucha agraria y poder político 1920 – 1934. P. 3.

Ressaltamos, porém, que a análise também nos permite dizer que o diretor conseguia discernir as contradições próprias ao projeto revolucionário, ainda quando parecia ser um entusiasmado defensor da Revolução.

4. ESTÉTICA

Dentre os artigos que compõem a obra *Lê cinema mexiquein*, o mais importante para esta pesquisa é o de Julia Tuñón, especialista na obra de Fernández, que analisa entre outros aspectos o papel da mulher nos filmes de *el Indio*⁶⁰. Luciana C. de Araújo, citando essa autora afirma que:

(...) o cineasta exprime com precisão as aspirações cinematográficas de seu tempo, entre elas a de conferir ao cinema um tom artístico. Para tanto, contava com a colaboração decisiva do fotógrafo Gabriel Figueroa. (...) ⁶¹.

A aclamada parceria com Gabriel Figueroa rendeu vinte e quatro filmes, boa parte de grande valor estético, ganhadores de inúmeros prêmios de melhor fotografia em festivais internacionais, alguns dos quais já mencionados anteriormente⁶².

O parceiro fotógrafo acompanhou *el Indio* em quatro das cinco fases da trajetória artística as quais descrevemos anteriormente.

Esses filmes revelam uma estética própria, influenciada por Serguei Eisenstein (em ¡*Viva México!*) – importante diretor russo, cujo trabalho de montagem e reflexão sobre o cinema ainda hoje é tomado como base para diversos estudos sobre o cinema.

⁶⁰ Paranaguá, P. A. (coord.) – *Le cinema mexicain* - Paris, Centre Georges Pompidou. 1992.

⁶¹ DE ARAÚJO, L. C. - *Emílio Fernández e a Vera Cruz*, in:
<http://www.contracampo.com.br/71/fernandezveracruz.htm>

⁶² Disponibilizaremos a lista de todos os filmes premiados anexada ao trabalho.

Figuroa, assim como Eisenstein era estudioso da pintura, dedicando especial atenção ao expressionismo alemão e ao muralismo mexicano, ambas estéticas tem como ponto de inflexão básico o jogo de luzes e sombras que aparece em sua fotografia cinematográfica.

Com o intuito de demonstrar as semelhanças entre as imagens de ambos, colocaremos abaixo, imagens de cada um deles, para que se note os traços eisenstensianos no trabalho de Figuroa:

Ilustração I - *¡Que viva México!* – S. Eisenstein

Ilustração II – *La Perla* – G. Figuroa

Ilustração III - *¡Que viva México!* – S. Eisenstein

Ilustração IV – *Enamorada* – G. Figuroa

A influência dos muralistas David Alfaro, Siquieros, Jose Clemente Orozco e Diego Rivera foram decisivas, o fotógrafo insistia em tornar pública a importância deles em seu trabalho. Uma única vez afirmou ter copiado um quadro todo de

Orozco conhecido como *El réquiem*. Foi no filme *Flor Silvestre*, durante uma cena do velório, a noite⁶³.

Achamos interessante colocar ambos – a obra de Orozco e a cena do filme referido pelo fotografo no corpo do trabalho a fim de percebermos com mais clareza a influência destas técnicas na atuação do diretor de fotografia.

Ilustração VI – A cena do filme *Flor Silvestre* referida por Gabriel Figueroa.

John Mraz e as demais fontes pesquisadas⁶⁴ comentam que a fotografia de Figueroa é também tributária de nomes expressivos da fotografia mundial como: Eduard Tisse – diretor de fotografia e parceiro de Sergei Eisenstein, Gregg Toland - diretor de fotografia de *Cidadão Kane* de Orson Wells, entre outros clássicos e Paul Strand que também trabalhou com Eisenstein em 1935 e teve uma trajetória relacionada ao cinema político, todos eles, de alguma forma ajudaram a revolucionar em seus respectivos países e épocas, os conceitos fotográficos em voga⁶⁵.

⁶³ Site Cine Mexicano <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/figueroa.html> e blog Cinematographers <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/figueroa.htm> posted by Sean on 5/10/2005 11:48:00 PM - Sites disponíveis em 11/01/2009.

⁶⁴ CAKOFF, Leon – *Gabriel Figueroa o mestre do olhar* – Edições da Mostra, São Paulo, 1995.

⁶⁵ Informações retiradas de <http://www.masters-of-photography.com>; site disponível em 15/01/2009.

Esse conjunto de influências e perspectivas possibilitou a ele criar, entre diferentes efeitos, um que ficou conhecido como “os céus de Figueroa”, em que as tomadas tem ângulos muito baixos e o uso de filtros de diferentes cores davam efeitos surpreendentes aos céus que fotografava, tornando-se uma marca.

O autor reforça a importância que o fotógrafo dava à iluminação na fotografia, ele afirmava que havia grande diferença entre filmar em Londres onde há pouca luz e no México (...) *onde a luz do sol é dramática e penetrante.* (...) ⁶⁶.

A estética de Gabriel Figueroa nos apresenta em alguns momentos imagens tão poéticas que atenuam a violência que os filmes de *el Indio* pretendem destacar.

Vale lembrar que Emilio Fernández dava ao fotógrafo total autonomia para realização das tomadas durante as filmagens, o que provoca no espectador a sensação de defasagem entre o que nomeamos de “clima cênico” e a fotografia, segundo pudemos perceber durante a decupagem das obras. Apesar de não termos encontrado essa expressão entre outros comentaristas, conseguimos caracterizar esse “clima cênico” em todas as três películas estudadas, em oposição à violência implícita nas mesmas.

O estudo que realizamos sobre os filmes escolhidos não pretende analisar em detalhes as questões estéticas e cinematográficas, pois entendemos que a grande violência que caracteriza os filmes em questão está relacionada à história mexicana do período, violência essa que a estética de Fernández-Figueroa atenua, mas não elimina da obra do cineasta.

Apesar dessa padronização estética destacamos que *Enamorada* e *Pueblerina* cada um a seu modo, fogem das amarras estéticas dos filmes anteriores e ambos propõem uma nova maneira de representar os problemas da história mexicana; são

⁶⁶ MRAZ, John - *A Revolução Mexicana De Fernández E Figueroa*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

considerados pela autora Silvia Oroz os melhores filmes do diretor no sentido de apresentarem o melodrama tradicional sob outra perspectiva, mais intimista, no caso de *Pueblerina*, e nacionalista com características épicas, no caso de *Enamorada*.

Ambos são considerados pela autora os mais importantes do diretor porque simbolizam suas crenças mais profundas na cultura e na história mexicana, concordando com nosso ponto de vista, de que traz em si aspectos significativos da realidade do país⁶⁷.

Já *Flor Silvestre* foi tido como o mais emblemático filme do cinema mexicano dos anos 1940 no “site” El Cine Mexicano⁶⁸. cremos que *Flor Silvestre* sintetiza uma gama de imagens e idéias sobre a Revolução Mexicana que ficaram gravadas no imaginário popular do país, no qual o rebelde é justo e luta por melhorias das condições sociais, é um idealista e abdica de sua própria vida a fim de salvar por um lado sua família e por outro seu ideal, ou seja, a própria Revolução.

Outra característica da estética Fernández – Figueroa - Magdaleno se observa na preocupação com a identidade nacional que aparece nas imagens que procuram mostrar as raízes culturais indígenas e o folclore oriundo das populações mestiças. Nos filmes analisados isto fica muito claro, em especial na montagem/fotografia das “imagens do México”, pelo olhar de Gabriel Figueroa, que colocava em destaque os monumentos e a natureza mexicanas, e no cuidado com os detalhes como vestimentas, maquiagem e cabelos dos personagens, sobretudo das mulheres. Eram essas características que distinguiram os filmes do diretor de outros filmes que de alguma forma discutiam a *mexicanidad*.

⁶⁷ OROZ, S.,- *Melodrama Latino Americano, Cinema de Lágrimas na América Latina*. P.170.

⁶⁸ (...) Historia de orgullos, idealismos y desigualdades, Flor Silvestre es considerada como la cinta más emblemática de su autor y una de las películas más bellas del cine mexicano. En sus imágenes es posible vislumbrar no sólo el talento de su creador, sino el planteamiento estético que definiría al cine mexicano más allá de nuestras fronteras. In: *El Cine Mexicano* - <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/flor.html> – site disponível em 11/01/2009.

Apresentando ao expectador a história mexicana sob seu próprio ponto de vista, é certo afirmar que Fernández contribuiu de maneira decisiva, não apenas para o desenvolvimento do cinema no seu país, com filmes que se tornaram clássicos, mas também para debate nacional sobre a violência como traço característico da identidade nacional mexicana.

FLOR SILVESTRE (1943)

Ilustração VII

Pedro Amendáriz (José Luiz Castro) e Dolores Del Río (Esperanza) em *Flor Silvestre*⁶⁹.

Flor silvestre y campesina
Flor sencilla y natural
No te creen una flor fina
Por vivir junto al nopal

No eres rosa ni eres lirio
Mucho menos flor de lis
Pero adornas hasta el martirio
Y al cardón haces feliz

Como tú mi flor silvestre
Tuve en la sierra una flor
Nunca supe de la suerte
Y sí mucho del dolor

Flor humilde flor del campo
Engalanas el zarzal
Yo te brindo a ti mi canto
Florerilla angelical

Mientras duermes en el suelo
Te protege el matorral
Y el cardillo y cornizuelo
Forman tu valla nupcial

Siempre has sido mi esperanza
Linda flor espiritual
Yo te he dado mi confianza
Florecita del zarzal⁷⁰.

⁶⁹ Imagem retirada do site http://www2.uol.com.br/mostra/19/images/filmes/19_200.jpg

⁷⁰ Canção rancheira de “Los Cuate Castilla”, grupo musical originário de Vera Cruz. Letra retirada de <http://ellugardejuan.blogspot.com/2006/05/flor-silvestre10.html> disponível 24/12/2008.

Como muitos melodramas de época, *Flor Silvestre* tem na letra dessa canção, uma síntese da problemática do filme.

Existem pelo menos duas convergências entre a trama e a música: uma delas, o substantivo *esperanza* aparece com duplo sentido referindo-se tanto a Esperanza mulher, protagonista feminina do filme ao lado de José Luiz; quanto ao sentimento de esperança de uma realidade melhor⁷¹

Destacamos também os adjetivos da flor: “silvestre”, “campesina”, “sencilla” e “natural” relevantes porque sintetizam um dos principais problemas enfrentados pelo casal protagonista que é o posicionamento contrário da família de Jose Luiz frente ao seu casamento com uma camponesa rude.

Os pais do rapaz não consideravam que Esperanza fosse a mulher ideal para o filho de uma família rica e tradicional e “fina” como os Castro, dona de todas as terras do Bajío, local onde é ambientado o filme.

O melodrama começa mostrando Esperanza de braços dados com o filho, vestido com uniforme militar, andando pelas terras da família Castro dezoito anos após o fim da Revolução. Em flashback, volta ao dia do casamento, rememorando todo drama que levou o marido à morte.

O amor de José Luiz e Esperanza, apesar de puro, é proibido pelo pai do noivo por razões de diferença social. Diante dessa objeção, o jovem decide se casar em segredo.

A cena do início do filme quando ele e Esperanza se casam vem acompanhada do seguinte diálogo:

⁷¹ [De *esperar* + *-ança*.], Substantivo feminino. 1.Ato de esperar o que se deseja. 2.Expectativa, espera. 3.Fé, confiança em conseguir o que se deseja. 4.Aquilo que se espera ou deseja.Fonte: Novo Dicionário Aurélio versão eletrônica.

Esperanza: Tengo miedo José Luiz, todo esto me parece tan extraño. Siento como una corazonada de muchos males. Somos de clases tan opuestas que tu familia nunca me aceptara. ¿Estas seguro que no te importa dejarlo todo, perderlo todo para casarte conmigo?

José Luiz: Tú eres todo para mi Esperanza y por eso nos vamos a casar.

Apesar da firme resolução do rapaz quanto a seus sentimentos pela moça e de mesmo a revelia da família ele oficializar a união de ambos, seu pai, D. Francisco despreza Esperanza e a insulta mostrando preconceito social e que a moça estava certa em relação a seus medos. Isto fica claro no seguinte diálogo que começa com a chegada de José Luiz na casa dos pais para apresentar sua mulher:

Doña Clara (DC): ¡José Luiz!

José Luiz (JL): ¡Mamacita! ¿Qué tal Adelita? Ya conoces Esperanza ¿verdad?

Esperanza (E): ¡Buenos días, Doña Clara!

DC: ¡Buenos días, Esperanza!

JL: ¡Siéntete, siéntete! Con el permiso de Uds. voy a ver a papa.

DC: Jesús, viene (...) Francisco.

E: Don Francisco...

Don Francisco (DF): ¿Qué hace utd aquí? ¡Allá esta el lugar de los meyeiros y sus iguales! Retírese (...)

JL: ¿Adonde vas?

DF: ¡Deje ella que se vaya, que se vaya con los suyos a los que pertenece!

JL: Yo la hizo mi esposa.

DF: ¿Que has dicho, tú que?

JL: Mi esposa. Esperanza es mi esposa, Padre. Y antes que se torne objeto de desprecio por parte de Uds., ahora que le he dado mi nombre no permito que nadie ni siquiera utd le cometa una ofensa. (...)

Ilustração VIII

Ilustração IX

Ilustração X

Ilustração XI

Don Francisco, ao tomar conhecimento da consumação da boda deserda o filho que passa a viver com a amada numa modesta casa nas redondezas, afastada da morada de sua família.

Esse gesto de renúncia por amor faz com que o personagem não fuja aos padrões masculinos do melodrama tradicional que pressupõe capacidade de renunciar a vários tipos de coisas; no caso, ele renuncia à família, aos bens materiais e à posição social para ficar ao lado da mulher que ama.

Num segundo momento essa capacidade de renúncia reaparece, mas com sentido novo, bem distinto dos padrões do melodrama convencional. Ao apoiar a Revolução em nome de um ideal de justiça social ele renuncia à ordem social na qual se insere em busca de uma nova e, com essa opção, põe em risco a sua nova família: Esperanza estava grávida de Jose Luiz quando ele apóia a Revolução, criando outro ponto de atrito com o pai.

O caráter violento de patriarca fica claro do ponto de vista discursivo quando ele descobre que José Luiz ajuda financeiramente os revolucionários. Um coronel amigo do Patriarca dirige-se à sua casa para comunicar o fato. Segue-se, então, o seguinte diálogo:

Coronel (CEL): Perdóname que no acepte tu invitación, vengo de pasada.

Don Francisco (DF): ¿Pues de que se trata?

CEL: De algo muy serio Pancho. ¿Tu sabes de un periódico que estaban sacando los revoltosos en León en contra el gobierno de el señor general Díaz?

DF: No. ¿Por qué me lo preguntas?

CEL: ¡Verás! El supremo gobierno acaba de secuestrar la imprenta de donde tiraban el periódico. A noche fusilaron al director. Pero hay algo más grave. José Luiz esta enrodado en el asunto.

DF: ¡Que! ¿José Luiz? ¡Esto no es posible!

CEL: Pues sí, es posible. En el artigo recogido en la imprenta figura su nombre encabezado por el llamado coronel Rodrigues y el movimiento Revolucionario del Bajío.

DF: ¡Rubén esto no puede ser verdad! Mi hijo pertenece a una familia decente y cristiana.

CEL: Perdóname yo he visto esos papeles. Sé quien es José Luiz y cuál es la ley de tu casa, pero el muchacho esta metido en el lío. Por ahora no te preocupes que yo personalmente destruí toda evidencia.

DF: ¡Gracias! Por lo visto es ley que sean nuestros propios hijos quienes nos traían tan cruelmente y traigan la deshonra a la casa.

CEL: Bueno, esto ya no tiene remedio. Ahora lo importante es que no se comprometa más y evitar que se vaya a la Revolución. Oye Pancho, ¿Por qué no lo manda a los Estados Unidos, Europa (...) así tu hijo hasta pase el peligro?

DF: No.. No sé, no sé... Acredite en una cosa, ¡yo te juro que no voy a permitir que un Castro sea un renegado de su tradición y de su familia, eso jamás! Aún que es estúpido vas andar derecho. ¡Nicanor, Reinaldo!

N: ¿Llamo utd señor amo?

DF: Sí ¡Búsqueme José Luiz donde este!

Os ideais de justiça social de José Luiz ficam claros na cena em que Nicanor e Reinaldo, empregados da fazenda dos Castro vão a casa de José Luiz e Esperanza por ordem de don Francisco. O rapaz os convida para se sentarem à mesa junto com ele e insiste no convite, mas os homens se recusam alegando:

N: ¡Eso nunca niño! Utd es el amo y siempre será el amo. En el campo se respecta la ley de Dios.

JL: No Nicanor esta no es la ley de Dios. Dios nos hizo a todos iguales y precisamente por eso ha surgido la revolución. Por que creemos en México pobres y ricos sean realmente hermanos. Uds. son mis amigos y se sientan a mi mesa.

Esse diálogo de José Luiz com os empregados da *hacienda* de seu pai mostra o protagonista identificado com os ideais revolucionários do movimento quando sugere que a desigualdade social é produto dos homens e não de Deus. No filme, tal desigualdade aparece relacionada ao campo, palco mais expressivo da dominação patriarcal. Também fica claro nesse diálogo a submissão dos empregados ao não aceitarem a proposta de “troca de lugares”. A interiorização da dominação fica explícita nas justificativas deles para a recusa do convite de José Luiz.

As desigualdades sociais estão bem caracterizadas, também, nas cenas em que don Francisco expulsa Esperanza do lugar de honra da família onde Jose Luiz a colocara por ser sua esposa, alegando que ela nunca estaria à altura de ocupar aquele lugar devido a sua origem social.

A desigualdade social no México era maior no campo do que na cidade. A exploração do trabalho nas haciendas e as práticas do mando dos “terratenientes” faziam com que as injustiças sociais no campo fossem maiores.

A ação primeira do filme mostra Esperanza que relembra o passado, deixa clara essa situação do campo que acabou sendo uma das razões mais importantes da Revolução Mexicana.

Esperanza: Todas estas tierras pertenecían a Los Castro. En ellas vivieron miles y miles de familias de peones. El ganado que se criaba en los potreros de la hacienda era uno de los mejores y más numerosos del Bajío. Eran muchas tierras para una sola familia. Los amos podrían recorrerlas de día y de noche sin llegar a sus límites. Pero eran muy pocos los que tenían tantas tierras. Otros en cambio no tenían nada. Sin embargo nadie puede vivir sin un pedacito de tierra. El amor de la tierra es el más grande y el más terrible de todos los amores. Eso no lo sabía yo entonces. Fuera preciso que vinieran los días dolorosos para que aprendiera que todo por lo que luchan los hombres se reduce a la posesión de la tierra.

Desde a Revolução Liberal, iniciada na década de 1850, quando a propriedade indígena comunitário foi eliminada legalmente, a situação no campo mexicano agravou-se muito. A lei sancionada que acabava com os bens de mão morta, dava prioridade aos habitantes dos pueblos na compra das terras, porém, diversas circunstâncias socioeconômicas não permitiram que elas ficassem com seus antigos proprietários.

Além dessa, outras duas leis, de 1875, atingiram diretamente as terras comunais indígenas, a Lei de Colonização, que incentivava a vinda de colonos europeus para as lavouras mexicanas, cujo suporte legal era a Lei dos Baldios, que autorizava a expropriação de terras consideradas mal aproveitadas⁷².

A problemática agrária, no momento da eclosão da revolução, portanto, pode ser resumida da seguinte forma:

(...) os mecanismos criados pelos liberais com o objetivo de promover a modernização do país foram, por meio do embate de forças e interesses existentes na sociedade, apropriados e utilizados em benefício das camadas privilegiadas, de forma que os custos sociais da modernização foram altíssimos. A dimensão que assumiu este processo no México, afetando profundamente o conjunto da sociedade, permite-nos compreender a radicalidade da resposta costurada pelos camponeses na revolução de 1910⁷³.

A “questão da terra” aludida na fala de Esperanza foi responsável pela mobilização dos camponeses e, conseqüente, formação dos Exércitos comandados por Emiliano Zapata e Pancho Villa. A violência retratada no filme tem como cenário o campo e mostra bem as contradições econômicas e sociais ali presentes. A

⁷² SOARES, G. P. & COLOMBO, S. – *Reformas Liberais e lutas camponesas na América Latina, México e Peru nas últimas décadas do séc. XIX e princípios do XX*, EDUSP, São Paulo, 1999, p. 88 – 89.

⁷³ Idem, p. 95.

abordagem dessa problemática em Flor Silvestre deixa clara a posição crítica do autor em relação a ela. Fernandez lutou contra a revolução e quando ela foi vitoriosa exilou-se nos Estados Unidos. No entanto, o governo Cárdenas concedeu anistia a ele, o que possibilitou sua volta ao México.

Cabe esclarecer que, além de Cárdenas ter realizado um governo progressista e mais democrático do que o dos seus antecessores promoveu importantes reformas econômicas e sociais, como a Reforma Agrária. Tais reformas garantiram ao México muita prosperidade econômica, razão pela qual o governo Cárdenas é considerado por alguns estudiosos da Revolução Mexicana como o momento da consolidação das propostas do movimento.

Retomando o tema das relações pessoais no âmbito da vida doméstica, o filme mostra que apesar dos atritos com o pai, José Luiz não hesitou em vingar sua morte, enforcando os bandidos que se passando por revolucionários na região do *Bajío*, aproveitaram-se da situação de guerra para espalhar o terror no campo.

Eles invadiram las haciendas inclusive a de los Castro e mataram o Patriarca. O filho se revoltou contra os “bandoleiros” e foi ao encalço deles para matá-los. Essa atitude, por sua vez, provocou a represália dos bandidos sobre sua família - raptaram Esperanza e o filho recém nascido do casal, e Jose Luiz negociou com os “bandoleros” a sua vida em troca da do filho e da mulher.

A presença de “bandoleros” no filme nos remete à Revolução Mexicana, na qual eles marcaram presença. Eric Hobsbawn, em seu estudo sobre o banditismo social dedicou um artigo especial para a análise da relação estabelecida entre bandidos e revolução. A relação ambígua que mantinham com o campesinato e a

incapacidade de essa relação se converter em mudanças sociais significativas é outra de suas preocupações no decorrer do capítulo⁷⁴.

O autor explica que o submundo dos bandidos representava uma anti-sociedade onde imperava a inversão de valores da sociedade tradicional da qual eram excluídos e, no entanto, mantinham com ela uma relação parasitária.

Por esses motivos o historiador inglês afirma que “para o verdadeiro submundo, as revoluções são pouco mais que excelentes ocasiões para a prática de crimes”⁷⁵.

Um dos grandes temas do filme é a oposição entre os “bandoleros” que mataram o pai de José Luiz e depois o fuzilaram e os verdadeiros revolucionários movidos por ideais de justiça social, entre os quais se inseria José Luiz.

Hobsbawn, no entanto, ao continuar sua diferenciação entre as categorias bandidos e revolucionários, consegue mostrar a complexa relação existente entre esses dois grupos. Acreditamos que é possível perceber que também no filme, essas diferenciações não são tão claras.

O período revolucionário, como todo período de exceção, encerra relações e alianças inusitadas que, em geral, não ocorreriam em momentos de paz. Assim, ele explica que o submundo só entra na revolução na medida em que criminosos e camponeses insurretos se misturam.

Além disso, devido à grande agitação social que se estabelece durante as revoluções a passividade habitual da sociedade tradicional desaparece e dá espaço até mesmo para camponeses, antes pacíficos, tornarem-se bandidos.

Segundo o autor, a maior contribuição do banditismo para as revoluções, quando finalmente caminham juntos, é o fato de líderes dos grupos bandoleiros, em

⁷⁴ HOBSEBANK, E. – *Bandidos*, 1969.

⁷⁵ Idem, p. 96.

muitos casos, tornarem-se líderes revolucionários e oferecerem bom contingente de combatentes para as fileiras revolucionárias.

Como mostra a historiografia da Revolução Mexicana, isto aconteceu no decorrer do movimento. A própria figura ambígua do líder “Pancho Villa”, que tinha um passado de banditismo; ao formar seu “Exército”, muitos bandoleiros foram incorporados a ele e, na condição de revolucionários bandoleiros, praticaram ações próprias do submundo justificadas em nome de ideais revolucionários.

A propósito de Pancho Villa cabe mencionar uma reflexão proposta por Hobsbawn ao analisar a Revolução Mexicana:

(...) O grande Pancho Villa foi recrutado pelos homens de Madero, na Revolução mexicana, tornando-se um temido general dos exércitos revolucionários. É possível que, dentre todos os bandidos profissionais do Mundo ocidental, tenha sido ele que fez a melhor carreira revolucionária. Quando os emissários de Madero o visitaram, persuadiram-no prontamente (...) ⁷⁶.

Tal situação foi possível, não porque Villa tenha, de fato, aderido ao projeto revolucionário, diz o historiador, mas por ter se sentido honrado com a mercê que um homem culto e nobre como Francisco Madero lhe destinou, considerando-o digno de sua confiança para uma causa que era do povo.

O líder bandoleiro terminou a vida como um hacendado aspirante a caudillo, como recompensa pelos serviços prestados à Revolução, bem ao gosto da antiga ordem social vigente.

Continuando o seu raciocínio sobre a revolução Mexicana Hobsbawn afirma:

(...) a revolução mexicana possuía duas grandes formações camponesas, o típico movimento de rebeldes-salteadores de Pancho Villa no norte e a agitação agrária de Zapata em Morelos. Em termos militares, Pancho Villa desempenhou papel

⁷⁶ Ibidem, p.103.

incomensuravelmente mais importante, mas, nem a configuração física do México, nem a do território norte ocidental de Villa se modificaram. O movimento de Zapata era inteiramente regional, seu líder foi morto em 1919, suas forças militares não tinham grande peso. No entanto, foi esse movimento que injetou o elemento de reforma agrária na revolução mexicana. Os salteadores produziram um caudillo e uma legenda – a do único líder mexicano que tentou invadir a terra dos gringos neste século. O movimento camponês de Morelos produziu uma revolução social (...) ⁷⁷.

Nesta passagem o autor diferencia os líderes camponeses da Revolução: um deles – Pancho Villa - oriundo do banditismo, e outro – Emiliano Zapata - líder dos camponeses da região de Morelos. Enquanto o primeiro apenas pega em armas e depois usufrui as glórias em proveito próprio, o outro luta por um ideal e semeia o terreno para mudanças significativas.

Mas em *Flor Silvestre* esta ambigüidade não aparece, pois, no filme, bandidos são bandidos e revolucionários são revolucionários e eles se matam mutuamente. Os atos de violência ocorreram de ambos os lados: primeiro José Luiz enforca o bandido que matou seu pai e saqueou a *hacienda*; no final, acaba sendo assassinado, ou melhor, fuzilado, o que constitui uma prática legal de guerra. Este detalhe sugere a apropriação indevida que os bandidos fazem da Revolução, apenas neste detalhe notamos a confusão entre “bandoleros” e “revolucionários”.

Cenas de violência explícita aparecem nessa seqüência: a invasão da fazenda por bandoleiros, o enforcamento do bandido por José Luiz, o rapto de Esperanza e do recém nascido e finalmente o fuzilamento do protagonista que são mostradas em toda a sua crueza . Esta é uma característica particular de *Flor Silvestre*, pois nos outros dois filmes ela está implícita. Na classificação de Mariarosaria mencionada anteriormente, o primeiro tipo de violência pode ser considerado como “masculina” e o segundo como “feminina”.

⁷⁷ Tri-idem - pp. 107 – 108.

Acreditamos que o diretor pretendeu mostrar, no desenrolar do filme, que violência atrai violência. O que sugere uma lição para os expectadores, característica comum aos melodramas. Concluimos que a idéia da violência geradora de violência é a moral da história contida no final de *Flor Silvestre*.

O desfecho é trágico como convém a um melodrama, mas nesse filme ele vem acompanhado de uma mensagem de “Esperanza” que no filme aparece através da figura do filho de José Luiz passeando com a mãe pelo campo, vestido de uniforme militar. Ou seja, a Revolução Mexicana triunfou com a contribuição da família que foi por ela destruída. Acreditamos que esta é a mensagem do diretor sobre os revolucionários de outrora que no momento de realização do filme já estavam no poder.

A maioria dos críticos enfatizam o amor à terra implícito na fala inicial de Esperanza. Mas a crítica não leva na devida conta os demais aspectos do filme para os quais chamamos a atenção. Analisando a película no seu conjunto, observamos que o fio condutor da história é o desenrolar de violências implícitas e explícitas que começam com o preconceito do Patriarca contra a noiva “camponesa” e termina com a destruição da família Castro, a execução de Jose Luiz, a viúva e o filho órfão, cuja única lembrança que tem do pai é a história contada pela mãe.

Don Francisco Castro, violento e intolerante com seu filho e sua nora, atrai para si violência maior, ou seja, a perda da vida, da propriedade e a destruição de sua família, da qual só restaram a nora e seu neto, filho da camponesa. O melodrama aqui se completa.

Cabe chamar a atenção para o fato de que a personagem Esperanza representa a mulher melodramática por excelência.

Ela é a mãe do filho de Jose Luiz, noiva que enfrenta os preconceitos, sempre disposta a se sacrificar em nome do seu homem e de sua família. Culpa-se por tê-lo tirado da vida de privilégios que levava, o apóia quando decide pegar em armas e estava pronta a morrer com ele ou por ele.

A cena final mostra o fuzilamento do protagonista pelos bandidos e Esperanza seguindo o cortejo com o filho nos braços. Ela corre em direção ao marido gritando: “José Luiz”, porém é expulsa pelos bandidos. Ela continua seguindo o cortejo, fora do núcleo central, quase resignada. José Luiz percebe que ela continua presente e insiste para que vá embora, chegando mesmo a derrubá-la no chão com o bebê. Esperanza não desiste e chega ao local do fuzilamento onde pede passagem no meio da multidão e se põe na frente dos fuzis, rogando para que não a separem dele e dizendo querer morrer ao seu lado. O casal abraçado é separado por membros do pelotão de fuzilamento. A cena, como se pode notar, é melodramática⁷⁸.

Assim, neste filme, apesar da firme tentativa de Jose Luiz promover a conciliação social e a justiça através do casamento com uma camponesa e de sua presença nas fileiras revolucionárias, devido a interferência de agentes “anti-revolucionários” como dom Francisco e os bandidos impedem que este ideal conciliatório se concretize, ao menos naquele momento em que o país ainda não foi totalmente pacificado. São as futuras gerações – presentes diante das telas do cinema, portanto, que deverão desfrutar desta conquista revolucionária, que ocorreu a custo de muitas vidas interrompidas.

Ilustração XII

Ilustração XIII

Ilustração XIV

Nas imagens acima vemos, mais uma vez, dom Francisco demonstrando sua intransigência perante o fato do filho ter se casado com Esperanza, o que reforça as contradições internas de José Luiz quando descobre que o pai foi morto por bandidos.

Se levarmos em conta as contradições da Revolução Mexicana e da sociedade, palco dessa luta cabe esclarecer que ela não se caracterizou pela presença de uma ideologia coesa, assim, consideramos pertinente a atitude do rapaz, pois, não se pretendia um herói da Revolução, apenas um homem em busca de justiça.

Cabe mencionar outra cena do filme que se desenrola no seu final. Após o término do conflito os bandos de salteadores e bandoleiros em geral liderados por Rogelio e seu irmão, os ex-empregados de Don Francisco passam a atacar os grandes fazendeiros, senhores de terras representantes da velha ordem social nos campos longínquos onde a Revolução não havia sido institucionalizada. E José Luiz, um legítimo revolucionário, havia embarcado num projeto de vingança pessoal relacionada à morte de seu pai. Tal fato permite supor que ele acabou por defender um membro da elite que encarnava a sociedade contra a qual ele havia lutado ao financiar revolucionários, receber e distribuir armas e casar-se com uma camponesa – Esperanza.

Os vários grupos que participaram do movimento de luta armada tinham bandeiras distintas e interesses particulares, sendo esta uma das suas principais características. Mesmo entre os exércitos camponeses liderados por Zapata e Villa havia muitas diferenças e conflitos entre grupos que os compunham. Como mostra o filme, também “bandoleiros” participaram da Revolução e em nome dela praticaram muitos crimes.

A própria revolução gerou violência circular que perpassou toda a sociedade. A seu modo, ou seja, ficcional, o filme retrata essa realidade.

Retomando o texto *Reatando laços, fazendo fitas* de Mariarosaria Fabris, poderíamos sugerir que “el Indio” neste filme apresenta conflitos que a autora aponta como próprios da esfera familiar/feminina (o amor impedido pelas diferenças sociais que implica em conflito entre pai e filho por causa de Esperanza), quanto da esfera pública/masculina (conflito de classes e político presente nos agentes da Revolução e na ação dos “bandoleros”).

Fabris também explora o tema da violência doméstica que é mais complexa porque atua num âmbito mais amplo da sociedade. Além de proprietário fundiário, Don Francisco é politicamente conservador: como partidário do ex-ditador Porfírio Diaz, opõe-se fortemente à Revolução. A destruição de sua família se deve à recusa em abandonar a hacienda mesmo depois de saber do triunfo dos rebeldes. Neste caso, pode-se entender que suas formas de violência foram penalizadas, o que denota a posição do autor que aí apresenta uma crítica política e social.

O poder do Patriarca foi posto em xeque pela Revolução, mas isto não significa que a partir dela outros poderes igualmente violentos não substituíram os antigos.

O filme mostra que o filme apresenta uma dialética contraditória da violência: o protagonista principal, por um lado defende os ideais revolucionários o que justifica o assassinato do “bandoleiro” que tirou proveito e manchou esses ideais ao saquear a propriedade e matar seu proprietário; por outro, vinga a morte do seu pai tirano, representante da elite que apoiava o poder ditatorial. O filme mostra quão complexa eram as relações sociais naquele momento em que o velho e o novo ainda conviviam e nada era definitivo.

Ao analisar este filme não se deve esquecer que apesar das possibilidades de leitura que o diretor apresenta da Revolução Mexicana ou da sociedade mexicana nesse contexto, em se tratando de um melodrama tradicional não poderiam deixar de estar presente nele relações pessoais conflituosas com viés romântico, ingredientes sem os quais não é possível realizar um melodrama que também exige sempre um fim trágico.

A crítica especializada a recebeu de modo bastante positivo no México quando de seu lançamento, em 1943, a começar da opinião do próprio roteirista Mauricio Magdaleno que afirmou “(...) Sigo creyendo que Flor Silvestre es la mejor película del Indio (...)”⁷⁹.

Morales Ortiz escreveu para a revista *Novelas de la Pantalla* de 8 de Maio de 1943 o seguinte excerto da crítica “Honor se rinde”:

(...) hoy ha triunfado rotundamente como realizador de la magnífica película Flor Silvestre, haciéndose credor a nuestro aplauso más sonoro. De el pueden esperar muchas buenas cosas (...)”⁸⁰.

Carlos Monsiváis, apesar de não demonstrar entusiasmo em relação ao trabalho de Emilio Fernández, fez observações elogiosas ao filme no artigo *Flor Silvestre. La Revolución es fotogénica* publicado no *Anuario 1965* do Departamento de Actividades Cinematográficas da UNAM:

(...) En Flor Silvestre pueden encontrarse algunos de los no muy numerosos aciertos del Indio, cuyas habilidades máximas consisten en captar cierta poesía del desastre y la orgía tribal, en emplear la canción como factor dramático (...), y en ofrecer la belleza de la destrucción. En las secuencias de la desolación en la hacienda de José Luís Castro, con Los Calaveras cantando “El hijo desobediente”; en la muerte del asesino

⁷⁹ RIERA, 1986, p. 37.

⁸⁰ RIERA, E. G. - 1986, P. 39.

de su padre, en la entrega y el fusilamiento de José Luís Castro, El Indio se revela por encima de su confusión ideológica y su impericia estética, y consigue algunos de los grandes instantes del cine mexicano⁸¹.

⁸¹ Idem. p. 42.

ENAMORADA (1946)

Ilustração XV
Pedro Amendáriz (Cel. Jose Juan Reyes) e María Félix (Beatriz Peñafiel) em *Enamorada*⁸²

(...) Ay, José Juan, no te vayas
Ardido por el dolor.
Ya Beatriz iba a firmar
Cuando su mano tembló.
Salió Beatriz a la calle
Llorando de puro amor.
Va siguiendo a José Juan
El dueño de su pasión.
- “Perdón mi padre querido.
Perdón les pido a los dos.
Yo me voy de soldadera,
¡Viva la Revolución!”
Ya con ésta me despido,
Con el alma esperanzada.
Aquí acaba el corrido
De Beatriz, la enamorada⁸³.

⁸² Imagem retirada de: <http://www.contracampo.com.br/71/enamorada.jpg>, disponível: 24/12/2008.

⁸³ HUERTA, Efraín – “Corrido de la Enamorada”, *El Nacional*, 19 de Noviembre, 1949 apud RIERA, E. G. – 1986, P. 97.

Seqüência inicial do filme – entrada dos rebeldes em Cholula:

Ilustração XVI

Ilustração XVII

Ilustração XVIII

Ilustração XIX

Ilustração XX

Ilustração XXI

Esta seqüência inicial de *Enamorada* mostra as cenas mais violentas do filme. O exercito rebelde invade a cidade, explosões acontecem por todos os lados, a população está assustada, e o comandante passa pelos lugares públicos onde estão os símbolos do poder instituído.

Na continuação da seqüência o general rebelde Jose Juan é extremamente severo com um civil a fim de obter informações sobre os homens ricos da cidade:

Ilustração XXII

Ilustração XXIII

Ilustração XXIV

Ilustração XXV

O filme, portanto, se inicia quando o exército revolucionário chega à Cholula e impõe seu domínio à população e à elite local, através da força.

Enamorada também tem como pano de fundo a Revolução Mexicana no seu período de luta armada, no entanto ela é retrata a partir de uma perspectiva distinta da que se expressa em *Flor Silvestre*.

Ao chegar à cidade, o general José Juan Reyes – chefe dos rebeldes, e representante do povo no poder - se depara com a realidade dos rincões mexicanos onde a revolução ainda não se realizara, permanecendo sob o domínio dos federais e dos poderosos da região.

A elite local, por sua vez, está reunida na casa de don Carlos Peñafiel, um dos senhores locais e pai da protagonista – Beatriz – a espera dos próximos movimentos do inimigo, que não tarda a acontecer.

Ele rende os poderosos através da força, o que resulta em mortes aparentemente arbitrárias. Elas não aparecem de maneira explícita, são apenas ordenadas pelo general, e escuta-se os tiros dos fuzilamentos que se seguem, o pranto das viúvas e o silêncio da multidão que assiste.

Após este primeiro momento de demonstração de força e poder, o general apaixona-se por Beatriz Peñafiel, filha de don Carlos e tenta conquistá-la de todas as formas.

A moça está prestes a casar-se com um estrangeiro e resiste às investidas do general José Juan. Durante a cerimônia de seu casamento com o estrangeiro, no entanto, a noiva escuta a retirada das tropas rebeldes; desiste, então, da boda e segue o general como soldadera da Revolução.

Quando Don Carlos está prestes a ser fuzilado, é mostrada a preparação do local, o prisioneiro sendo conduzido para lá, ou seja, o ritual. Já no lugar da morte

toda a população da cidade aguarda o homem, até então mais poderoso da cidade, ser morto pelos revolucionários.

Ao descobrir, no entanto, que aquele homem é o pai de sua amada Beatriz, José Juan o liberta, e se desculpa pelo erro, frente aos dois, porém, Beatriz é intransigente e lhe diz “Nadie hay que se ha atrevido insultar a mi padre como Usted lo ha hecho entrará em mi casa!Vamonos de aquí papá!”.

Se por um lado o general age com violência para garantir a vitória da Revolução, por outro, a atitude perante don Carlos mostra sua disposição à conciliação de classes a qual nos referimos no início. Apesar de Beatriz ser rica e mimada, ela não a despreza, ao contrário, tenta mostrar-lhe que mesmo tendo condições sociais diferentes todos são iguais e ninguém é melhor do que ninguém.

Mesmo José Juan tendo salvo o pai de sua amada da morte, o general mostra que não estava disposto a aceitar seu preconceito classista e não hesita em dar-lhe um tapa no rosto quando ela ofende as soldaderas que acompanham o exercito e dar-lhe uma lição de moral a respeito da dignidade daquelas mulheres que acompanham os soldados por amor aos seus maridos e à causa revolucionária.

Desta maneira, os revolucionários consideravam a violência usada por Jose Juan justificável porque a Revolução era considerada Redentora, ou seja, promotora da liberdade e justiça social. Como ela é considerada justa, ela é merecedora de recompensa: no caso, a recompensa do general é o amor de Beatriz no final da estória.

Assim, quando os homens mais ricos de Cholula estão a sua frente, o general tem a seguinte atitude intempestiva:

J.J.: – ¿Quien es Fidel Bernal?

Fidel Bernal (F.B.): A sus órdenes mi general. Yo soy Fidel Bernal, para servirlo y servir todo que lo gobierno lo necesita. No saber el gusto que me da quereren libertar el pueblo de Cholula.

J.J.: – Pues me da gusto ver que hay gente racional entre ustedes. Gente dispuesta a cooperar con nosotros.

F.B.:Y no ... mi general con todo y por todo, puede usted contar conmigo incondicionalmente, aún que no tengo nada.

J.J.: Pues por lo pronto puede colaborar usted con 30 mil pesos en efectivos.

F.B.: – ¿30 mil pesos? ¡Imposible!

J.J.: -¡30 mil pesos! Y todo el ganado que mandote remontarlo hace algunos días.

F.B.: ¡Seria la ruina!

J.J.: Y también todas las ... de millo y de azúcar que tiene usted parados aquí mismo en Cholula.

F.B.: – Pero si yo no tengo nada mi general porque... que arruinarme, yo no soy enemigo de nadie, yo solo quiero estar bien con todos, ¿me oye mi general? estar bien con todos. Que me dejen en paz y que me dejen trabajar. Yo soy solo un comerciante, no entiendo de revolución.

J.J.: No entiende, ¡pero bien que se aprovecha! Acabaron los alimentos y les suben los precios. Y el pueblo que pague y que pase hambre.

(José Juan empurra o homem com violência e este cai no chão com olhar assustado)

J.J.: La revolución no se hace para que unos se hagan ricos a costo de la sangre de los que luchan por sus convicciones. Cualquier causa puede tener enemigos porque los hombres tienen derecho para pensar libremente ... Se puede sentir respecto por un enemigo que muere por una causa que el considera justa, pero aquello que se tambalean entre dos bando, aquellos que quieren estar bien con todos que no son enemigos de nadie cuando se pasa una lucha que decidirá los destino futuro de la patria, estos son los verdaderos traidores. ¡Los bastardos! La sangujuela que se alimenta chupando el sangre de sus hermanos.

Esse e outros discursos proferidos por Jose Juan ao longo do filme, em especial em suas conversas com o amigo de infância, padre da cidade, deixa claro que o que aquele homem rude e violento despreza não são as pessoas ricas, mas a

riqueza adquirida de forma injusta, através da exploração dos mais pobres pelos ricos – situação muito comum nos campos mexicanos naquele período.

A aproximação entre o general e Beatriz, no início do filme acontece em tom de comédia, pois, José Juan faz um gracejo com a moça, em relação a suas panturrilhas e a beleza de seu corpo, ela se ofende e lhe dá dois tapas no rosto mostrando desde o início sua forte personalidade. O homem se impressiona com a audácia da moça e afirma perante todos que ela ainda será sua esposa.

Após esse primeiro encontro desastrado, José Juan busca conselhos com seu amigo padre, a partir deste momento o filme toma rumo de uma comédia romântica entremeada por cenas cômicas e outras tensas.

A tensão começa com a conversa entre o padre e Jose Juan, na qual o primeiro tenta dissuadir, sem sucesso, o general de seu intento de conquistar Beatriz, pois, o rapaz está terminantemente decidido a não desistir de sua amada.

A fala dele para o general está repleta de preconceitos, como podemos notar:

Padre: No te puedes casar con esta mujer.

JJ: ¿La conoces?

P: Naturalmente, es Beatriz. Es decir es hija de don Carlos Peñafiel.

JJ: ¿Y es casada?

P: No pero estas comprometida para casarse.

JJ: ¿Con quien?

P: Con el señor Robert.

JJ: ¿Aquel que di el salvoconducto?

P: Sí, es un buen hombre, y tenga seguridad que vá regresar por ella.

JJ: Eso ya lo veremos.

P: Después de lo que me ha dicho y del modo como lo ha dicho no se que podrá decir para hacerte comprender y para hacerte cambiar.

JJ: ¿Y porque tengo que cambiar yo? Yo quiero esta mujer, nunca he querido antes y ahora que la ha encontrado, no la voy a perder.

P: Es evidente lo oírlo hablar así, ella fácilmente pude ser tuya, tu tienes la fuerza, y ustedes toman por la fuerza lo que no pueden tener de otra manera. Pero ha tenerla así la perdería sin remedio.

JJ: Siendo mía, ¡no la perderé nunca! Entendiendolo bien, me quiero casar con ella.

P: No tienes el derecho y no te la mereces. Beatriz no es la mujer que tu ha visto, nada más. Es buena y en fondo es sencilla, es para cuidar un hogar, ¡un hogar, Jose Juan! **¿Y tu que tienes? Nada...Solo un ideal que te arrastra a combatir y seguramente te arrastra hasta la muerte, un ideal que destruye todo lo que ella representa ¿que derecho tiene de aspirar otra vida si quiere eres doño de la tuya? Porque tu vida te lleva por los caminos de lo incierto y ella representa la seguridad, el arraigo de la casa de la tierra, de lo que no cambia, de lo que no se conquista luchando como tu lucha.**

JJ: Muy bien, todo eso lo comprendo muy bien, pero dime, ¿ella... esta enamorada?

P: Eso no lo sé.

Os trechos grifados em negrito mostram que mesmo o amigo não acredita que o general é homem ideal para Beatriz, filha da elite abastada de Cholula. Acha que ela merece um lar e ex-companheiro nada tem para oferecer-lhe. O outro pretendente, senhor Robert, o estrangeiro sim, era um homem bom, a amava e poderia dar-lhe o que lhe era de direito, ou seja, uma vida de vantagens e luxos.

Além disso, o cura insinua que os rebeldes usavam a violência física para conseguir tudo o que não conseguiam por bem, até mesmo os favores de uma mulher, reproduzindo a visão classista e preconceituosa ainda que coerente com a situação de guerra e/ou revolução mostrada pelo filme nas quais geralmente rebeldes e bandido podem misturar-se e até mesmo lutar do mesmo lado⁸⁴.

Como homem de caráter, no entanto, o general deixa clara a pretensão de casar-se com ela, demonstrando que essa não é a visão que Emilio Fernández possui dos revolucionários, reforçando mais uma vez sua proposta de conciliação

⁸⁴ Exploraremos este assunto com mais detalhes ao analisarmos o filme *Pueblerina*.

entre as classes, a fim de formar um país forte economicamente e unido em um ideal de justiça social.

A recusa de Beatriz e don Carlos em receber o general para que faça a corte a moça não abala a decisão dele conquista-la, ainda que ela o maltrate, pois, devolve as grosserias no mesmo tom de chacota. O pai, ainda que contrariado encontra-se sem alternativa, visto que foi salvo da morte pelo general e sabe que é ele que detém o poder naquele momento. Beatriz então, age pelo pai e com sua inventividade “indomável” apronta diversas peripécias para que o general não entre na casa. O dialogo inicial é o que se segue:

B: Es puntual, ¿verdad papá?

D. Carlos aponta para que o padre atenda a porta.

P: ¿Yo?! No!

Beatriz se levanta, troca duas frases com o pai e vai atender a porta.

B: ¿Quien és?

JJ: ¡Soy yo, señorita!

B: ¿Y quién es yo?

JJ: El general Jose Juan Reys.

B: ¿Y que quiere usted aquí?

JJ: Vengo hablar con su papá señorita Peñafiel.

B: ¿De que quiere hablarle?

JJ: Y también quisiera hablar con usted.

B: ¡En esta casa no tiene, usted que hablar con nadie! Vayate y nos siega molestando.

JJ: ¡Yo vino hablar con tu papa señorita!Y no con usted.

B: ¿Pero que no entiende usted? ¡ya le dijo que te vaya!

No final a moça lhe diz muitas coisas depreciativas, o humilha por sua posição social, debocha das roupas que usa, e despreza à maneira grosseira como agiu com ela. Por último afirma que ele é “muy feo”, deixando uma vez mais evidente seu preconceito contra as classes sociais mais baixas, porém, o general naquele

momento apaixonado, finge que não a escuta e tem início a parte “comédia pastelão” do filme, quando os dois brigam como cão e gato.

O filme não deixa dúvidas quanto à violência moral presente no discurso classista, preconceituoso e excludente dos “senhores” de Cholula. Ela está presente nas falas de don Carlos Peñafiel, quando toma conhecimento da chegada do exército à cidade e quando expõe os motivos de sua recusa em conceder a mão da filha ao revolucionário José Juan.

Na primeira cena do filme quando a elite está reunida na casa de don Carlos, a primeira fala que escutamos é a seguinte

‘El comandante de las fuerzas nos aseguró que no había peligro de que el pueblo cayera y ahora estamos a merced de estos bandidos’. Ao que outro representante da mesma categoria social retruca: ‘Yo no les llamaria bandidos, son revolucionarios’.

Neste caso, novamente o diretor explicita sua visão bipolar em relação a bandidos e revolucionários que está implícita em *Flor Silvestre*. Isto fica claro porque José Juan, o protagonista principal é um general e jamais poderia ser confundido com um bandido, o que representava grande ofensa, não admitida nem mesmo por adversários da revolução.

Em *Enamorada*, os “bandoleros” não estão presentes e o uso da violência das armas é privilégio dos revolucionários guiados pelo ideal de justiça social. Não há ambigüidades em relação ao uso da força, considerado legítimo em casos de revoluções e guerras.

Em *Enamorada*, essa não é uma questão relevante para o desenvolvimento da película; apesar da violência revolucionária e de arbitrariedades cometidas pelos revolucionários, eles defendiam uma ordem social mais justa e igualitária, então não

podem ser considerados atos de banditismo. Neste filme, mais uma vez, o diretor deixa implícita sua atitude positiva em relação aos revolucionários do passado.

Seguindo a linha dos preconceitos sociais e políticos dos exemplos anteriores, numa das cenas don Carlos explicita a diferença de posição social da “elite” da qual faz parte e dos “revolucionários”, sugeridos como inferiores:

Mi casa es mi casa y mi casa será respectada tanto como la iglesia, con perdón señor cura. Y usted don Fidel no olvide que hay que enfrentar esta gente con dignidad y valor. Nosotros somos lo que somos y ellos son lo que son.

Mas o adversário – o general – ofendido pelo preconceito, retribui na mesma moeda o que lhe é permitido pela posição de mando que ocupa. Já no primeiro enfrentamento verbal entre o general e o homem mais rico da cidade, percebemos o desdém que cada uma das partes nutre pela outra.

José Juan (J.J.): – A usted me lo voy a tener que cuidar mucho señor Peñafiel.

Don Carlos (D. C.): - Yo siempre he sabido a cuidarme a mi mismo.

J.J.: - Bravo, justed es muy (...?) amigo! Las vacas mañosas hay que saber ordeñar (...)

D. C. – Pierde usted el tiempo. Lo que tengo no esta donde lo me pueda robar un cualquiera.

A violência discursiva também se evidencia nas falas de Beatriz ao rejeitar os galanteios do rebelde. Sua fala demonstra superioridade social e desdém ao se referir às soldaderas.⁸⁵

Numa cena em que ocorre um encontro entre José Juan e Beatriz, a moça expressa o seu desprezo pela posição social do general:

⁸⁵“Soldaderas” eram as mulheres que seguiam as tropas revolucionárias, ajudando-os em atividades acessórias. Tiveram participação imprescindível no processo revolucionário, in: DE BRAGANÇA, Mauricio, *A revolução Mexicana e a mulher nos filmes de Emilio Fernández*, <http://www.contracampo.com.br/71/fernandezrevolucaomulher.htm>

J. J.: - ¡Señorita! ¿Por favor?

Beatriz (B.): - ¡No me toque!

J.J.: - Perdóname señorita, pero tengo que hablar con usted hasta aquí en la calle.

B.: - Usted no tiene nada para hablar conmigo, y si quiere hablar pues hable con sus soldaderas.

J.J.: - Talvez tenga razón, señorita, pero desgraciadamente, ¡el corazón no escoge!

B.: ¡Esto a mí no me importa! Pues sí ha creído que el corazón escoge. Nada más (...). Que te vayan ustedes (...) Ustedes y nosotros. ¿Porque no desiste? Somos gente decente, es un aventurero cualquiera, un pelado! Déjame en paz, vate con sus aventureras o con sus soldaderas o como acostumbran se las llamar.

O filme mostra também como as relações de poder se modificam a partir da tomada de Cholula pelo Exército Revolucionário. Nesse momento, o poder político sai do controle das elites tradicionais e passa para o do general, e a violência acompanha essa troca de poder.

Além disso, apesar de Beatriz não ceder aos caprichos do general, don Carlos não nega a ele o direito de corteja-la, pois, o chefe rebelde o salvou da morte e porque sabe que tudo que tem está nas mãos dele. O homem acaba, por fim, confessando a filha que ele, sendo culto e refinado, para casar-se com a mãe da moça, a havia roubado de casa, pois o pai da dela não o aprovava, então, não duvidaria que aquele homem rude fizesse o mesmo com ela, Beatriz.

O filme pode ser considerado um épico da Revolução Mexicana, entremeado por cenas de comédia romântica, inspiradas livremente na *Megera Domada* de William Shakespeare, como afirma Emilio Garcia Riera em sua bio-bibliografia sobre Fernández⁸⁶.

O general Jose Juan Reyes é mostrado como homem sério e humano, que possui um grande ideal, apesar de sua aparente rudeza e intolerância com os inimigos da Revolução. Isso fica muito claro nas cenas em que ele tem longas

⁸⁶Monsiváis, C. – *Anuário 1965* de la UNAM, in: RIERA, E. G. – *Emilio Fernández 1904-1986*, p. 101.

conversas com o padre e também quando enfrenta Beatriz, pois mesmo amando-a, condena seu desprezo pelas soldaderas, chegando a considerá-las melhores do que ela, por lutarem ao lado dos homens que amam.

J.J.: Señorita, perdóname que sea un pelado, porque soy un pelado para usted. Me recuerda que si somos diferentes no eres mi por culpa mía ni por merito de usted. Como tampoco son de las soldaderas que tú desprecia porque no las conoce. Pero yo sí las conozco, son humildes y abnegadas y saben trabajar su brío y desgraciada. Nada más que el cariño de lo hombre que quieren. Pude ser que tenga usted razón de depreciarlas, talvez. Sí, son muy diferente de usted, después de todo la gente no es toda igual, por un simple accidente de nacimiento, nada más por eso. Y si lo hubiera tocado nacer sin una ventaja, como muchas de estas mujeres, ¿que clase de mujer podría ser? No, mujer (...)

Neste momento ele a ofende porque ela lhe dá um tapa na cara, ou melhor, dois, e ele revida, jogando-lhe no chão. O padre vê a cena, toma as dores de Beatriz, diz para o general bater em um homem e ele bate no amigo também.

Beatriz representa uma personagem típica do melodrama, com algumas nuances diferenciadas; segundo os estereótipos apontados por Silvia Oroz, os quais nos detivemos no início do trabalho, o percurso da personagem durante o filme seria a passagem da má, pois, é uma moça mimada e geniosa que assegura seu lugar no espaço público, representa o perigo, pois, se diferencia das outras mulheres, como deixa explícito textualmente o padre; assim os homens a amam e a temem:

Beatriz para Padre: ¡Soy mujer padre, pero sé cuidarme!

Padre a Beatriz: Precisamente Beatriz pero de se cuenta que usted no es como las demás.

Todo essa personalidade não impede que acabe se encantando por um homem forte e convicto de seu ideal. A lealdade de José Juan à Revolução e pureza

de sentimentos, que a vê como a amada – mulher ideal - consegue dobrar orgulho classista da moça, fazendo com que se torne não apenas a esposa, como também a soldadera, que nas palavras do próprio general são “humildes e abnegadas”.

Um dos mais marcantes elementos característicos do melodrama é a grande diferença social e ideológica que separa o casal. A figura de don Carlos Peñafiel, pai de Beatriz, é a encarnação de tudo aquilo contra o qual José Juan luta e o general representa o que as elites locais de Cholula temem e desprezam. No entanto Don Carlos não é a expressão do Patriarca que subordina todos à sua volta como é o caso de don Francisco Castro em *Flor Silvestre*, pois, apesar de seu orgulho de classe, deixa entrever suas debilidades ao admitir-se fraco para impedir que Jose Juan leve Beatriz a força e mesmo para força-la a casar-se com o homem que ele, pai considera ser o ideal para sua filha – o americano Mr. Robert.

Retomando, novamente a classificação sugerida por Fabris, podemos dizer que “el Indio” também neste filme apresenta conflitos de natureza “feminina”, próprios da esfera familiar (o amor impedido pelas diferenças sociais que implica em conflito pessoal de Beatriz com ela mesma e conflito com o pai que impede a união), quanto de natureza masculina, característico da esfera pública (conflito de classes e político entre o general e o representante da elite, pai de Beatriz).

Foram poucas as críticas dirigidas ao filme, em geral, relacionadas a alguns excessos de caracterização e fotografia, mas principalmente ao excesso discursivo das conversações entre o general e o padre. Porém, nenhuma delas desmerece as suas qualidades.

El Duende Filmo⁸⁷, ardoroso crítico dos filmes mexicanos, que escrevia para o jornal *El Universal*, afirmou: “Sí las películas mexicanas fueran como *Enamorada*, mis comentarios serían siempre tan entusiastas como ahora lo son para esa cinta”.⁸⁸

Uma das qualidades apontadas pela crítica é o fato do filme representar muito bem a identidade mexicana. Fernando Ortiz, nesse sentido, fez o seguinte comentário para a revista *Esto*:

Cuándo estalló el aplauso atronador en reconocimiento a las virtudes de una película que es tan mexicana – intensamente mexicana – de la primera a la última escena, todavía maravillado por ese alarde de plasticidad del “long shot” final – panorámica que decimos en casa- una, diez, cien voces sonaron a mi espalda: ¡es la película del año!” Y en aquel aplauso, en aquella emoción sincera de los espectadores, había un inconfundible timbre de orgullo, porque ¡qué caray! Películas como *Enamorada* pueden ir a todas las pantallas del Mundo pregonando la belleza y el estilo propio del cine azteca⁸⁹.

⁸⁷ Codinome do crítico Angel Alcántara Pastor que escrevia para o jornal *El Universal*. In: : RIERA, EG - *Emilio Fernández 1904-1986*, p. 40.

⁸⁸ El Duende Filmó, *El Universal*, 29 de diciembre de 1946. *apud* Riera, E. G. p. 93

⁸⁹ ORTIZ, Fernando Morales, *Esto*, 27 de diciembre de 1946. *apud* Riera, E. G. p. 93.

PUEBLERINA (1949)

Ilustração XXVI
Roberto Cañedo (Auréli) e Columba Domingues (Paloma) em *Pueblerina*⁹⁰

Han nacido en mi rancho dos arbolitos.
Dos arbolitos que parecen gemelos.
Y desde mi casita los veo solitos.
Bajo el amparo santo y azul del cielo.

Nunca están separados uno del otro.
Porque así quiso Dios que los dos nacieran.
Y con sus mismas ramas se hacen caricias.
Como si fueran novios que se quisieran.

Arbolito, arbolito, bajo tu sombra
Voy a esperar que el día cansado muera.
Y cuando estoy solito mirando al cielo
Pido pa' que me mande una compañera.

Cuando voy a mis siembras y a los maizales
Entre los surcos riego todo mi llanto
Sólo tengo de amigos mis animales
A los que con tristeza siempre les canto.

Las vacas, los novillos y los becerros
Saben que necesito que alguien me quiera
Y mi caballo pinto y hasta mi perro
Han cambiado y me miran de otra manera.

Arbolito, arbolito, me siento solo
Quiero que me acompañes hasta que muera⁹¹.

]

⁹⁰ Foto disponível em 26/12/2008, retirada do site:

http://context.themoscowtimes.com/photos/large/2007_04/2007_04_27/mexican_2.jpg

⁹¹ Música *Dos arbolitos* – Aurélio canta essa música depois de ser rejeitado por Paloma no primeiro momento do filme; letra retirada do site: <http://www.mariachi4u.com/lyrics/Dosarbolitos.htm>, disponível em 26/12/2008.

Seqüência de gravuras do incio da película onde aparecem os créditos:

Ilustração XXVII

Ilustração XXVIII

Ilustração XXIX

Ilustração XXX

Ilustração XXXI

Ilustração XXXII

Ilustração XXXIII

Ilustração XXXIV

Ilustração XXXV

Essas gravuras iniciais de *Pueblerina* são, sem dúvida, referência direta à pintura expressionista alemã, em virtude da dramaticidade que as imagens revelam, além disso, por meio delas temos um resumo da trama do filme, que se passa no campo (imagem 1), uma família rica que são os mandatários locais (imagem 2), uma família de camponeses trabalhando a terra (imagem 3), a entrada do fazendeiro na vida dos camponeses (imagem 4), o rapaz sendo levado por dois homens fardados e o desespero da moça (imagem 5), a partida dela com uma criança (imagem 6), o

reencontro dos ex-amigos (imagem 7), a ameaça a vida da nova família após do retorno (imagem 8) e o duelo final entre dois homens (imagem 9).

O filme se inicia quando o protagonista Aurélio, após permanecer seis anos na prisão, volta à terra natal disposto a retomar sua vida através do seu trabalho ao lado de sua mãe e da amada Paloma.

Ele fora preso devido a tentativa de matar um dos irmãos Gonzales, filhos da elite local, pois, um deles estuprou Paloma e o rapaz pretendia limpar sua honra.

Chegando ao pueblo, Aurélio percebe que não será fácil realizar seu intento: sua mãe está morta e a namorada vive isolada em uma cabana onde cria o filho fruto do estupro.

Aurélio consegue convencê-la a formar uma família a seu lado, porém, devido à represália dos irmãos Gonzalez – os mandatários locais – o casal é obrigado a fugir. A tentativa de fuga termina com um duelo entre Aurélio, Júlio e Rômulo, no qual o protagonista mata os dois irmãos.

Mariana Baltar ao se referir à filmografia de “el índio”, afirmou:

(...) não importa o destino da heroína, o que importa é que o público (e nós telespectadores) reconheça sua virtude. O impasse de um final que é ao mesmo tempo feliz e infeliz – como é o caso (...) da maioria dos melodramas do Emílio Fernández – talvez seja a grande ambigüidade narrativa e política do melodrama latino-americano (...) ⁹².

Manchada Pelo Destino é o nome dado em português para o filme *Pueblerina*. Apesar de não ter nenhuma relação como o título original, a sua tradução para o português consegue ilustrar bem o drama central do filme, o que raramente acontece. Paloma, a protagonista, após ser violentada por Julio Gonzáles, rico

⁹² BALTAR, Mariana – *As abandonadas*, Emílio Fernández *Las Abandonadas*, México, 1944 – in: <http://www.contracampo.com.br/71/abandonadas.hmt>

hacendado e de ver o namorado, Aurélio, ser preso após tentar salvar sua honra, isola-se da convivência de todos, afasta-se do convívio social, crendo ter sido condenada a solidão e ao sofrimento, comparando-se as prostitutas, pois, tem um filho fora do casamento. Essa é a referência explícita do título em português, ela crê que é uma mulher manchada, indigna do amor de Aurélio.

Em *Pueblerina*, o poder é caracterizado através das figuras de dois irmãos ricos, Júlio e Ramiro González, *hacendados*, que controlam toda a vida de um pequeno povoado no Vale do México.

O controle que exercem se dá sob o ponto de vista econômico, social, político e cultural. São eles que compram a produção dos camponeses; dão emprego a eles em sua fazenda; arrendam terras; influenciam nas eleições através da compra de votos e escolha de pessoas para cargos públicos (como o caso do delegado local), promovem as festas, aceitam ou rejeitam pessoas e ameaçam os que se relacionam com os rejeitados⁹³.

A violência está implícita em todos os níveis através da atuação desses mandatários e da resposta também violenta a ela. No entanto ela se explicita mais na esfera das relações pessoais: refiro-me ao estupro de Paloma, personagem central do filme, praticado por Júlio. Esse é o fato primordial que provoca o desencadeamento de toda trama.

Aurélio, noivo da moça, ao saber do ocorrido, tenta “limpar” sua honra e a da amada, numa tentativa de assassinato do estuprador, até então seu melhor amigo. Apesar de fracassado em seu intento, foi preso e cumpriu seis anos de pena em local distante. Quando foi libertado condicionalmente por bom comportamento, decidiu voltar à terra natal e refazer sua vida ao lado da noiva, esquecendo o que

⁹³ NUÑEZ, Fabián - *Manchada pelo destino*, in: - in: *Cinema Contracampo*, v. 71, n. março 2005. <http://www.contracampo.com.br/71/pueblerina.htm>

ocorreu seis anos antes. Lá chegando foi recebido com hostilidade pelos dois irmãos que exigiram sua saída do pueblo, como mostra o diálogo ocorrido no primeiro encontro entre Aurélio, Rômulo e os irmãos Gonzáles (Julio e Ramiro). Qual é o papel de Rômulo:

Rómulo (R): Aurelio, mi nombre es Rómulo. ¿Que andas haciendo por acá? Hace un año que me nombraron. Pero ya sabes que soy su amigo. ¿Que andas haciendo por aquí? Estas cumpliendo una sentencia y estas piorando tu situación escapándote.

Aurelio (A): No Rómulo, no me escape.

Ramiro (Ra): Te echaron 12 años.

Julio (J): ¿Que vienes hacer?

A: Ayer me dieron mi libertad condicional.

Ra: Ese papel dirá lo que diga pero muy bien puede ser falso.

J: Tienes que largarte del pueblo porque aquí no cabes. Y eso lo sabes tú muy bien.

Ra: Hace 6 años heriste (...) a Julio mi hermano ¿Ahora viene dispuesto a no hallar, no? No seas bruto hombre, no te perjudique y se vete. Tú me conoces y sabes que tengo dura la mano. Puedo arreglar que te vuelvan a encerrar otros seis años más.

R: Eso no Ramiro, la justicia es la justicia y se Aurelio estas gozando de libertad condicional es porque así la justicia lo determino.

A: También tú me conoces Ramiro y sabes que soy como soy. No vengo a vengar ninguno agravio. Eso pues ya paso y como hombre cumplí la pena que se me impuso. Vengo a trabajar en paz mi pedacito de tierra. Pero (...) no veem que en mi propio provecho estoy yo a me comportar pacíficamente. Pues si no lo hago así tendría que volver allá y eso, eso yo no lo quiero.

(...)

A: Yo vuelvo acá pues...porque aquí nací y aquí es mi tierra, tanto cuanto puede ser tuya y de quien nazca aquí y la trabaje. Y yo he venido a trabajarla. Mira Julio tu y yo fuimos amigos íntimos hasta antes do que pasara lo que paso y ahora yo solo te rogó que me creas. Yo vuelto a empezar otra vez y no te guardo rencor. Al fin quien perdí fue yo.

J: Estos son cuentos chinos. (...)

Aurélio, a seguir, percebe que as consequências do fato passado foram muito além da sua prisão. A velha mãe, desolada com a condenação do filho morreu de

desgosto e Paloma, grávida de um filho bastardo fruto do estupro, afastou-se de tudo e de todos, vivendo como paria em uma cabana isolada junto com a criança, sem aceitar a visita e ajuda de ninguém.

A violência foi cometida no âmbito doméstico, mas, implicitamente é fruto de uma relação de poder social. Aurélio reencontra Paloma e decide se casar com ela. Neste episódio a dominação social fica evidente, quando Julio ameaça os camponeses caso algum deles ajude o casal.

Julio González adverte os camponeses:

Julio: Ya oyeron a estos dos yo los tengo jurados y a un que se traten con ellos, lo considerare mi enemigo. Y que se atañan las consecuencias.

Chega Aurélio, ao mesmo local em que está Julio falando aos camponeses e pede:

Aurelio: Nos vamos a casar Paloma y yo e necesitamos que cuatro personas nos hagan el favor de venir acá dentro como testigos.

Aurélio espera, porém ninguém responde, então se dirige aos conhecidos:

Aurélio: ¿(...) Tu Froilan, Tu Tiburcio (...)?

Todos se afastam perante o olhar inquisidor de Julio e Ramiro Gonzáles.

Por receio de represália dos irmãos, representantes da elite, nenhum dos mencionados atende ao pedido de Aurélio. Isto mostra que ele não tem mais lugar em seu lugar de origem.

Um bom exemplo da segregação que sofre o casal, formando uma nova família, apesar das advertências de Julio, é a festa de casamento sem convidados que sucede a cena descrita anteriormente – o delegado casa os dois usando dois detentos e os ajudantes da delegacia por testemunhas, o padre abençoa a união,

Aurélio convida todos os velhos amigos para a celebração da boda, à noite em sua casa, porém, ninguém comparece por medo da represália que sofreriam de Julio e Ramiro.

O drama dos conflitos pessoais continua, gerando mais violência. A consequência final é a morte de Júlio e Ramiro em duelo com Aurélio e o exílio forçado do casal (Paloma e Aurélio, vítimas da desonra), o que deixa claro que a violência contra os “dominantes” custa ao “vingador” uma nova forma de violência, o exílio.

Desse modo “el Indio” procura mostrar que a violência cometida contra os poderosos (tentativa de assassinato do estuprador por Aurélio) não pode ser esquecida e novas represálias contra o casal são cometidas: Aurélio e Paloma, pessoas humildes dominadas pela elite local não tinham o direito de permanecerem juntos em sua própria terra. Eles são obrigados a ir embora, levando consigo o fruto da violência de Julio, ou seja, o filho do estupro, Felipe, presença constante em suas vidas, o que os impedia de esquecer a tragédia da qual foram vítimas.

O filme é profundamente dramático e sentimental; nele estão presentes as principais características do melodrama.

Porém, diferentemente do estilo melodramático típico, nesta película, o amor do casal é interrompido pela tentativa de vingança da honra e não por pressão familiar ligada a questões políticas ou diferenças sociais. Além disso, os protagonistas não são personagens típicas do melodrama. A personagem feminina foge aos estereótipos de mãe, namorada (ou noiva) contrapostas a de mulher fatal ou prostituta que são comuns nessas produções. Ela é uma mescla de cada uma delas – é a mãe abnegada de um filho ilegítimo. É uma mulher que acredita ser impura, devido ao abuso sexual sofrido, e que, portanto, crê ser indigna de amor e

felicidade como uma prostituta. Por outro lado, é a mulher fatal que separa amigos de infância, ainda que não o faça intencionalmente⁹⁴.

Comentando o filme *Pueblerina*, Mariana Baltar comenta que:

(...) As figuras da mãe devotada e da prostituta se condensam na trajetória da personagem (...) o que imediatamente confere ao filme de Emilio Fernandez um distinto panorama dessas duas figuras femininas que, tradicionalmente, representam papéis antagônicos, no sentido que encarnam padrões do feminino opostos. (...). Ao trazer as duas figuras encarnadas numa mesma personagem, e ademais elevá-la ao estatuto de heroína, Fernandez desloca a moral simplista condenatória e machista⁹⁵.

O noivo de Paloma, por sua vez, mostra-se um homem valoroso, que não se deixa comprar nem intimidar pelas demonstrações de poder. São qualidades raras nos personagens masculinos do melodrama porque, via de regra, rendem-se a uma paixão fora do casamento, ficam em dúvida entre a namorada fiel e uma mulher fatal que o atraí, obtendo em geral a morte e a culpa como punição. Aurélio não se enquadra nesse padrão.

Num outro contexto, ligado a relações de dominação econômica, Aurélio também demonstra sua capacidade de resistência aos poderosos. Ao não aceitar as condições impostas para a venda de sua colheita, decidindo comerciar - la num outro povoado distante, ele se torna uma ameaça ao poder econômico dos irmãos Julio e Ramiro. O dialogo seguinte mostra esta situação:

Um empregado diz a Julio e Ramiro:

- Miren quien viene allá.

Ramiro: ¿Vienes dar culo a la cosecha, no? ¿Mañana empiezas a levantar tu maíz y tus frijoles, no? Bueno, ya sabes que lo compramos a doce pesos la carga.

⁹⁴ Já nos referimos a estes tipos quando comentamos o livro *Melodrama o cinema de lágrimas na América Latina*, de Silvia Oroz. **Op. Cit.**

⁹⁵ BALTAR, Mariana – *As abandonadas*, Emílio Fernández *Las Abandonadas*, México, 1944 – in: <http://www.contracampo.com.br/71/abandonadas.htm>

Aurelio: No Ramiro, no más le venderé a veinte cinco pesos y a treinta mi frijole.

Sai sem olhar para trás, Julio o segue.

Julio: (...) no me provoques que yo te acierto aquí mismo.

Ramiro: que es esto, bien sabes que nosotros controlamos las cosechas en la región.

Cenas deste enfrentamento entre os homens:

Ilustração XXXVI

Ilustração XXXVII

Ilustração XXXVIII

Ilustração XXXIX

Ilustração XL

Ilustração XLI

Ao não se submeter às condições de transações econômicas que envolvem relações de trabalho que considera injustas, Aurélio torna-se exemplo negativo para os demais camponeses. O seu ideal de conciliação de classes está atrelado, portanto, a um ideal de justiça social, ao qual os irmãos Gonzalez não poderiam ceder, segundo sua própria visão de mundo.

A posição de Aurélio certamente demonstra uma visão de mundo de Emilio Fernández, que vê no caciquismo político um grave problema social no campo mexicano.

Segundo os primeiros historiadores da revolução – os agraristas - aos quais já nos referimos, em conjunto com outras contradições inerentes a essa situação como a má distribuição das terras, impostos e a corrupção essa foi uma das grandes

causas da eclosão da guerra. Assim, se *Pueblerina* não se relaciona diretamente ao período revolucionário e não mostra a luta armada, mostra claramente algumas das razões que levaram a ela.

É importante ressaltar que as questões que envolvem relações de poder econômico e social são subjacentes à trama, porém, não são menos importantes, ao contrário os consideramos central.

Os comentadores de *Pueblerina*, não compartilham deste ponto de vista e vêem o filme como uma obra puramente intimista - uma história simples e universal, que lhe garantiu o posto de melhor filme de Emílio Fernández.

São comuns comentários como:

(...) *Pueblerina* é considerado pela crítica e historiadores do cinema mexicano o melhor filme de Fernández. Sem sombra de dúvida, a única coisa que o espectador tem a dizer, ao sair do cinema após sua exibição, é: uma obra-prima! (...). *Pueblerina* é um melodrama que se define pela economia de gestos e de elementos. Eis o que o caracteriza como uma obra-prima⁹⁶.

Porém, o diálogo mencionado acima deixa bem clara a posição dos dois ricos irmãos que afirmam, com todas as letras, que são eles os que controlam tudo na região.

Percebemos que nesta como nas outras duas produções, “el Indio” se esmerou em diálogos discursivos nos quais deixava clara suas concepções políticas, sociais, e morais – como é o caso de *Flor Silvestre* e *Enamorada* que analisamos anteriormente.

⁹⁶ NUÑEZ, Fabián - *Manchada Pelo Destino* - - in: *Cinema Contracampo*, v. 71, n. março 2005. <http://www.contracampo.com.br/71/pueblerina.htm>

Neste último, o tema da política está ausente e em seu lugar aparecem relações econômicas. Mas todos esses aspectos não são discutidos pela crítica que nos três casos se preocupou prioritariamente com as questões estéticas.

Os críticos que comentaram *Pueblerina* deram grande destaque para suas qualidades estéticas e narrativas, que certamente, são dignas de exaltação. Fabián Nunes, por exemplo, comenta que:

(...) Pueblerina possui poucos diálogos: os personagens, simplesmente, agem e sofrem diante de nossos olhos, sem a necessidade de recorrer a diálogos edificantes e floreios. É um filme no qual o agir vale mais que o narrar. Antes Stroheim do que Griffith⁹⁷.

Dando continuidade a suas observações afirma que o diretor revelava amadurecimento nessa produção e tinha ali alcançado o equilíbrio estético/narrativo devido, em grande parte, a amenização forte da presença da fotografia de Gabriel Figueroa⁹⁸, e da eliminação da vocação discursiva das obras de “el indio”.

E prossegue: (...) en Pueblerina ha demostrado Emilio Fernández que no es sólo el gran impulsor de la maravillosa retina que es la cámara de Gabriel Figueroa, sino un director en posesión de todos los recursos técnicos y un artista de rara sensibilidad. En estos temas donde domina la psicología india, con que Emilio Fernández halla tan identificado, cuando alcanza el equilibrio de Pueblerina – que es fruto de esa madurez a que antes me refería –, puede decirse que estamos en presencia de una auténtica obra de arte.

El Duende Filmo⁹⁹ também não faz nenhuma ressalva à película apesar de sua reconhecida má vontade em relação aos filmes mexicanos da época:

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ RIERA, Emilio García – *Emilio Fernández 1904 – 1986*, Universidad de Guadalajara & Cinemateca Nacional de México, DF, 1987.

⁹⁹ Codinome do crítico Angel Alcántara Pastor, *op. Cit.*

Después de ver *Pueblerina* me siento gozoso de que Emilio Fernández haya dirigido una película que calificó como una obra de arte en que ya no pretendió hacer doctrina, sino se concentró a presentar un hondo problema humano que parece haber arrancado a la vida real, con personajes vigorosos como él los acostumbra trazar, y que, a pesar de su ambiente muy nuestro, tiene un sabor universal¹⁰⁰.

Também consideramos que este filme e *Flor Silvestre* têm caráter universal ao se referirem aos problemas dos camponeses que apresentam aspectos comuns em várias sociedades modernas. Neste caso, o personagem Aurélio pode ser definido como tipicamente mexicano e ao mesmo tempo universal.

Para melhor entender essa questão, invocamos a diferenciação que Eric Hobsbawn propõe entre “bandidos sociais” e “criminosos de fato” em sua obra mencionada.¹⁰¹

O autor ressalta o fato de os bandidos clássicos serem homens jovens com grande mobilidade social e comenta que mesmo nas sociedades camponesas, a juventude é uma fase de independência e de rebelião em potencial.¹⁰²

Segundo o autor, existe ainda outra categoria formada por

(...) homens que não estão dispostos a aceitar o papel social dócil e passivo do camponês submisso; os arrogantes e recalcitrantes, os rebeldes individuais. São eles, na frase familiar clássica do camponês, os “homens que se fazem respeitar”¹⁰³.

O personagem Aurélio poderia ser pensada nesses termos. Ele é um camponês passivo que muda seu comportamento ao ser vítima de uma violência insuportável. Sua mudança de comportamento o aproxima do camponês insubmisso

¹⁰⁰ in: RIERA, EG - *Emilio Fernández 1904-1986*, p.142.

¹⁰¹ Segundo o autor, trata-se de duas categorias distintas socialmente, distinção essa que se define pelo grau de liberdade concedido a cada uma delas. Segundo o autor, camponeses são homens presos a terra, tem muitas responsabilidades com a família e a lavoura; já pastores e outros grupos sem vínculos são mais livres para se movimentarem de uma a outra categoria e, portanto, tem maior tendência a entrar para o banditismo.

¹⁰² HOBSEBAWN, 1969, p. 27.

¹⁰³ IDEM, p.29.

a que se refere Hobsbawn: sua revolta é individual e sua ação demonstra insubmissão, e ele se faz respeitar, mesmo tendo cometido tentativa de crime ele não perde sua respeitabilidade porque agiu em legítima defesa da honra e como vítima de uma ação brutal dos mandatários locais. O camponês criado por “el índio” em *Pueblerina*, conseguiu se rebelar do jugo imposto pelos “senhores”, os “caciques” locais que, desde o século XIX exerciam seu domínio em diferentes regiões, usando a violência de diferentes formas, porém, teve que arcar com as conseqüências de sua revolta isolada e fugir para não sofrer ainda mais represálias por parte da rica família em questão. Ao contrário de José Luiz em *Flor Silvestre*, ele não opta pela vingança, mas pela proteção dos seus entes queridos.

François – Xavier Guerra define o “cacique” com um intermediário entre o Estado moderno no México e a sociedade tradicional. Esses chefes locais faziam a articulação entre a elite política e o povo de fato, pois, dominava as linguagens de ambos os lados. Devido a gritante heterogeneidade existente entre os dois pólos, a necessidade de que essa figura existisse, tornava-se maior na medida em que a separação entre esses mundos era também mais expressiva¹⁰⁴.

Nessa perspectiva, o autor não deixa claro os métodos que tais caciques utilizavam para realizar essas mediações, levando-nos a pensar que esta poderia ser de fato um entendimento entre as partes, – o que nos parece pouco provável tendo em vista a história do país e da América Latina – ,como de dominação dos poderosos sobre o restante da sociedade e que, portanto, os “caciques” tinham apenas o papel de assegurar que a situação fosse mantida de acordo com os interesses das elites.

¹⁰⁴ GUERRA – F. - X. – 1988, p. 201.

O final dramático com a morte dos irmãos Gonzáles – fazendeiros e mandatários regionais - pelas mãos de Aurélio – um camponês - revela a impossibilidade da conciliação social proposta por Emilio Fernández e pelo governo de então no México. É o que fica claro da visão do diretor sobre o campo no país onde as raízes dos problemas agrários, como o caciquismo político, ainda eram muito presentes, a ponto de apesar da boa vontade e boa índole do rapaz serem notórias, ele ser obrigado a proteger sua família para que não seja destruída, colocando na frente de seus ideais de justiça, a segurança da mulher e do filho.

CONCLUSÃO

Sem dúvida a principal conclusão deste trabalho é que a obra de Emilio Fernández até o presente tem sido analisada sob diferentes pontos de vista o que se refere a exaltação de determinado tipo de *mexicanidad*, que se presta ao folclorismo e por outro se enfatiza a ausência de comprometimento político das obras.

As questões da violência relacionada ao uso (e abuso) do poder, bem como as implicações de identificação identitária que os filmes tiveram sobre a população mexicana e sobre as quais procuramos refletir foram praticamente ignorados pelos seus comentaristas.

Tentamos mostrar que a violência que perpassa a sociedade mexicana não constitui uma essência do “ser mexicano”, mas foi construída por diferentes caminhos, inclusive o das artes, as quais se inclui o cinema. Procuramos mostrar que tal violência é produto de uma história que abarca diferentes conjunturas nas quais ela está mais ou menos presente, mas sempre com características distintas.

Nesta análise tivemos o cuidado e analisar como a violência aparece nos filmes de Emilio Fernandez produzidos tendo como pano de fundo a Revolução Mexicana e suas conseqüências. Chamamos atenção, ao longo do texto, para o fato de que a historiografia sobre a revolução considera as décadas de 1930 e 1940 como o momento de consolidação dos ideais que mobilizaram diferentes grupos para a luta armada.

Esta consolidação dos ideais dos revolucionários , mais ilusória do que real porque muitos problemas persistiram tanto no plano social como político, e que pode melhor ser entendido como um período de tréguas em relação aos conflitos,

permitem explicar porque o movimento é representado de forma positiva nos filmes de *del Indio*, o que contrasta com a sua representação negativa expressa nos filmes [dizer quais] e nas obras literárias [mencionar quais] que foram produzidas durante um período muito convulsionado: o da luta armada (década de 1910 até o início da década de 1920) e violência política (década de 1920 até início da década de 1930), esta última provocada por lutas de poder e insatisfações de grupos com os resultados da revolução.

Por essas razões optamos por seguir uma linha de análise que se diferencia dos comentadores desses filmes, preocupados mais com as questões estéticas, ou seja de forma, do que de conteúdo das mensagens. Nestes casos as imagens que são cenários dos dramas vividos pelos personagens são privilegiadas em detrimento do significado político, social ou moral que eles encerram.

Procuramos, em suma, chamar a atenção para a complexidade da história mexicana, complexidade esta que é perceptível através das múltiplas formas de violência que perpassam diferentes tipos de conflito que caracterizam a longa história da revolução mexicana, pano de fundo da filmografia de “el indio” que selecionamos para análise.

As visões diversas que aparecem da sociedade mexicana em geral e da revolução mexicana, em particular, também se explicam pelo fato de um filme ser uma obra coletiva, como afirma Siegfried Kracauer¹⁰⁵ e refletir, portanto, as convicções, não apenas, do autor;diretor, mas também do produtor, roteirista, do fotógrafo, dos atores – os agentes principais do produto “filme”, mas também dos demais colaboradores da produção.

¹⁰⁵ KRACAUER, S. - *De Caligari a Hitler*, 1988, p. 17.

O fato de Fernández ter trabalhado com uma equipe relativamente fixa nos três filmes explica certa unidade que o conjunto revela. Mas também é possível notar que as percepções dos problemas sociais, políticos, morais ou pessoais, nem sempre se identificam, isto porque as interferências dos diferentes membros da equipe nem sempre convergem para uma mesma direção.

Para mostrar como os referidos filmes acabaram por ser resultado de percepções distintas cabe apresentar alguns dados biográficos referentes aos três responsáveis principais pela idealização e execução das películas objetos de nosso estudo. Por um lado, temos o diretor, pessoa de origem humilde, que participou ativamente da Revolução primeiro como adversário dela e posteriormente como admirador de seus resultados; ele tinha concepções próprias sobre a sociedade, a política, os valores morais e a revolução mexicana, concepções essas que foram se modificando ao longo da sua experiência de vida, que inclui seu longo exílio nos EUA que foi fundamental para a sua formação cinematográfica em Hollywood;

Por outro o diretor de fotografia, de origem social mais elevada que lhe possibilitou uma aprimorada formação acadêmica. O reconhecimento da sua genialidade como fotógrafo é consensual e definiu não apenas características importantes da estética dos filmes, o que colaborou muitas vezes para atenuar a violência de determinadas cenas.

Em entrevista concedida a Leon Cakoff, o fotógrafo Gabriel Figueroa explicita sua visão sobre a história mexicana como algo que respeitava e acreditava dever ser contada de modo não banalizado pelo cinema, em especial os fatos e personagens da Revolução Mexicana¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Entrevistas estas concedidas a Leon Cakoff, em 1995, durante sua estada no México, publicada em 20 de Junho daquele ano no jornal *Folha de São Paulo* em uma série de entrevistas especiais

Nesta entrevista cita o caso do filme *Zapata*, que foi dirigido por Elias Kazan e teve seu roteiro antes, revisado por ele, Figueroa, quando era apenas um projeto nas mãos do roteirista John Steinbeck. Ele afirma que sua fala para o americano foi a seguinte:

“John, você se equivocou. O roteiro não explica por que causa lutava Zapata, que é o principal... Além disso, tem cenas ridículas com Zapata visitando sua namorada...”¹⁰⁷.

Afirma ainda ter sido zapatista desde criança e que sua família se envolveu na Revolução, ainda que ele não tenha participado ativamente da luta, por ser ainda uma criança. Talvez por essa razão, sua visão dos revolucionários seja tão positiva.

Por outro lado, ainda, havia o roteirista Magdaleno, que gozava de boas condições financeiras. Tinha uma visão romântica da revolução, acreditava como os outros dois em seus ideais, tanto que seu filme preferido da parceria com Fernández - Figueroa é *Flor Silvestre*. Apesar disso, era escritor e nessa condição criava argumentos de acordo com os objetivos de Fernández.

Supomos que parceria constante do trio “Fernández – Figueroa – Magdaleno” garantiu certa homogeneidade aos três filmes, sobretudo no que se refere à qualidade estética, muito elogiada nas três obras.

O fato de cada um deles, oriundos de diferentes camadas sociais, não apresentarem uma visão bem definida sobre a sociedade mexicana em geral e Revolução Mexicana em particular, explica algumas críticas que os filmes receberam.

A mais comum refere-se a ausência de coerência ideológica ou falta de posicionamento firme frente à revolução, crítica esta advinda daqueles que

comemorativas aos 100 anos de cinema e posteriormente publicada em forma de livro *Gabriel Figueroa, o mestre do olhar*.

¹⁰⁷ CAKOFF, L. *Gabriel Figueroa, o mestre do olhar*, 1995, p. 37- 38.

acreditam que o cinema deve ter uma função social explícita que resulta em engajamento político do produto.

No entanto se ambivalência ou ambigüidade existem nessas obras, como afirmam alguns de seus comentadores, tais características as livram de simplificações, próprias muitas vezes dos filmes engajados e “politicamente corretos”. Acreditamos que elas também podem ser vistas como responsáveis pela qualidade da estrutura melodramática, gênero que sempre corre o risco de exageros e simplificações dos sentimentos, sua matéria prima.

Além disso, nossas reflexões nos levaram a perceber que os estereótipo presentes nos filmes de Fernández expressos na representação do masculino através da figura del macho, contraposta à figura da mulher “submissa” e “frágil”, não é apresentada nos filmes sem sugestão de crítica, embora não isenta de ambigüidades.

Os protagonistas masculinos são sempre caracterizados como homens fortes e protetores/dominadores de suas propriedades – terras, filhos, esposas ou empregados. Já em relação às figuras femininas o estereótipo não é tão claro.

Esperanza é ao mesmo tempo submissa e corajosa; Paloma é vítima e submissa; Beatriz tem personalidade independente, mas acaba se dobrando ao amor do general.

A violência que é produto da dominação do homem sobre a mulher, dos proprietários sobre os trabalhadores está presente nos três filmes, mas, elas não se explicam a partir do caráter do povo, e sim das circunstâncias históricas de longa duração específicas da conjuntura a que se referem os filmes e na qual foram produzidos.

Constatamos a partir da análise dos filmes, que a visão do povo mexicano como violento também foi construída com a ajuda do cinema.

Esse estereótipo Fernández não constrói, apenas aponta a existência dele, pois, apesar de serem obras convencionais sob o ponto de vista político, os filmes em questão apresentam claramente algumas das mazelas sociais mais arraigadas da sociedade mexicana: o uso da violência no campo e na cidade associada ao exercício do poder, fato esse que vem na esteira da personalização do mesmo através de caciquismos locais e de relações de poder que formam redes de influencia dentro de todas as esferas políticas mexicanas, desde a época de Porfírio Díaz.

REFERÊNCIAS

- ALFARO, Eduardo de la Vega – *La industria cinematográfica mexicana: perfil histórico social*. Cuadernos de divulgación 37, segunda época – Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991.
- ARENDT, Hannah – *As origens do totalitarismo – Imperialismo, a expansão do poder, uma análise dialética*, Documentário, Rio de Janeiro, 1976.
- BERG, Charles Ramires – *Cinema of solitude, critical study of mexican film 1967-1983*. Thomas Schartz Editor & University of Texas Press, Austin, 1992.
- BLANCO, Jorge Ayala - *La condición del cine mexicano*, D.F., 1986.
- _____, Jorge Ayala - *La aventura del cine mexicano*, 2ª Ed., Ediciones Era, D.F., 1979.
- _____, Jorge Ayala – *La busqueda del cine mexicano 1968-1972*, Posada, D.F., 1986.
- CAETANO, Maria do Rosário – *Cineastas Latino-Americanos, entrevistas e filmes*, Estação Liberdade, São Paulo 1997.
- CAKOFF, Leon – *Gabriel Figueroa o mestre do olhar* – Edições da Mostra, São Paulo, 1995.
- CAMÍN, Héctor A. & MEYER, Lorenzo - *A sombra da revolução mexicana, história mexicana contemporânea, 1910-1989*, EDUSP, São Paulo, 2000.
- CHÁVEZ, Alicia H. – *México, una breve historia del mundo indígena al siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, D.F., 2000.
- DE CERTEAU, Michel – *A invenção do cotidiano, artes do fazer*, 8ª Ed., Vozes, Rio de Janeiro, 1990.
- ELIAS, Norbert – *O processo Civilizador vol. I Uma história dos costumes*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1990.
- _____- *O processo Civilizador vol. II Formação do Estado e civilização*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1993.
- FABRIS, Mariarosário, *Reatando laços, fazendo fitas* – in: BULHÕES, M. A. & KERN, M. L. B.(orgs.) -*América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas*, UFRGS, RG.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*, São Paulo, Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel – *Microfísica do poder*, 20ª Ed.,Edições Graal, Rio de Janeiro,1979.

FREUD, Sigmund – *O mal estar da civilização*, Imago, Rio de Janeiro,1997.

GARCÍA Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vols. 1–9, D.F., 1969.

HEREDERO, Carlos F. y TORREIRO, Casimiro (orgs.) – *Historia general del cine vol. X Estados Unidos (1955-1975) América Latina*, Catedra, Madrid, 1996.

HIKIJ, Rose S. G. – *Imagem-violência, Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*.Depto. Antropologia, FFLCH, USP, 1998.

KRACAUER, Siegfried - *De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão*, Jorge Zahar Editor,RJ,1988.

LAZOYA, Jorge Alberto – *Cine Mexicano*. IMCINE & Lunwerg Editores S.A., Barcelona, 1992.

MARINQUE, Jorge A. – *El proceso de las artes*, in: *Historia general de México*, tomo IV, El Colegio de Mexico, D.F.,1976.

MEDIM,Tzvi – *Idelogía y práxis política de Lázaro Cárdenas*.13ª ed.,Siglo veinteuno, MX, 1986.

MONSIVÁIS,Carlos – *Notas sobre la cultura mexicana em el siglo XX*, in: *Historia general de México*, tomo IV, El Colegio de Mexico, D.F.,1976.

MORETTIN, E. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. In: *História:Questões & Debates* n. 38, Editora EFPR, Curitiba, 2003.

NEALE, Steve – *Genre and Hollywood*, 3ª ed., Routledge, NY, 2003.

NENEZES, Paulo – *Problematizando a “representação”:fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade*. In: *Estudos de Cinema – Socine*, 2000.

OROZ, Silvia – *Melodrama o cinema de lágrimas na América Latina*, FUNARTE, Rio de Janeiro,1999.

PARANAGUA, Paulo Antonio – *O cinema na América - latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, Col. Universidade Livre - 1ª ed., L&PM, 1984.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (comp.) *Le cinema mexicain*. Paris, Centre Georges Pompidou. 1992.

PAZ, Octavio – *O labirinto da solidão e post scriptum*, Paz e Terra, São Paulo, 1992.

GARCÍA Riera, Emilio - *Emilio Fernández <1904-1986>*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara,MX, 1987.

SÁEZ, Manuel A. – *Sistemas Políticos de América Latina Vol. II México, los países del Caribe y de América Central*, Tecnos, Madrid, 1990.

SCHORSKE, Carl E. – *Pensar com la historia, ensayos sobre la transición a la modernidad*. Taurus.

SCHUMANN, Peter B. – *Historia del cine latinoamericano*, Editorial Legasa, Buenos Aires, 1988.

XAVIER, Ismail - Sertão Mar – *Glauber Rocha e a Estática Da Fome*, BRASILIENSE – 1983/SP

Sites Internet

International Movies Data Base (IMDB) - <http://www.imdb.com/name/nm0273477/bio>

Bio Star Mexico - http://www.biosstars-mx.com/e/emilio_indio_fernandez.htm

El Cine Mexicano -

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/luces_de_la_ciudad/CineClub/indiofdez/cmex.htm

Revista Cine Fagia - <http://www.revistacinefagia.com/cinembargo022.htm>

Escritores Mexicanos -

http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/F/FERNANDEZ_romo_emilio_indio/biografia.html

Cine Mexicano – http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/indio_fernandez.html

Contra Campo Revista de Cinema

<http://www.contracampo.com.br/71/planogeral.php>

BALTAR, Mariana - *Metáforas À Flor Da Pele - Os Excessivos Símbolos Que Antecipam Nossa Comoção*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

_____ - *As Abandonadas*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

DE ALMEIDA, Paulo Ricardo - *Coração Torturado*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*

DE ARAÚJO, Luciana Corrêa - *Emilio Fernández E A Vera Cruz*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

DE BRAGANÇA, Maurício - *A Revolução Mexicana E A Mulher Nos Filmes De Emilio Fernández*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

_____ - *Maria Candelária*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*

_____ - *O Índio Visita O Cinema De Cabareteiras*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

Emilio Fernández, *Salón Mexico*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

Emilio Fernández, *Victimas Del Pecado*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

GARCIA, Estevão - *Flor Silvestre*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

MONASSA , Tatiana - *Anjos Caídos: As Crianças De Fernández*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

MRAZ, John - *A Revolução Mexicana De Fernández E Figueroa*. In: *Contra Campo Revista de Cinema*.

ANEXOS

ANEXO A – Ficha técnicas dos filmes usados como fontes:

Pueblerina, México, 1948 – 111min.

Produccion: Oscar Dancigers, Jaime A. Menasce, Ultramar Films-Producciones Reforma

Guion: Mauricio Magdaleno S/Argumento De Emilio Indio Fernandez.

Fotografia: Gabriel Figueroa.

Musica: de fondo- Antonio Diaz Conde.

Interpretes: Columba Dominguez, Roberto Canedo, Ismael Perez Poncianito, Luis Aceves Castaneda, Guillermo Cramer, Manuel Donde, Arturo Soto Rangel, Rogelio Fernandez, Agustin Fernandez, Enriqueta Reza, Hermanos Huesca. Voces: Trio Calaveras, Hector Gonzalez, Carmen Rayo.

Escenografia: Manuel Fontanals. *Titulos:* Leopoldo Mendez. *Vestuario:* Beatriz Sanchez Tello.

Premios: Arieles otorgados en 1950 a la actuacion masculina (Roberto Canedo), a la fotografia y a la musica de fondo, en 1950 premio a la fotografia en el festival de Karlovy Vary y en el festival de Madrid.

Sipnosis: al salir de prision, Aurelio se encuentra con que Paloma, su prometida, tiene un hijo. Sin embargo se casa con ella y entre los dos comienzan a cultivar la milpa obteniendo una buena cosecha, pero la armonia se rompe cuando aparece el hombre causante de que Aurelio fuera a prision y quien en su ausencia mancillo a paloma. Ahora se atreve a reclamar al nino. Los dos hombres sostienen un enfrentamiento donde muere el enemigo de la pareja

Enamorada, México, 1946, 99min.

Produccion: Benito Alazraki, Panamericana Films

Guion: Inigo De Martino, Benito Alazraki, Emilio Indio Fernandez

Fotografia: Gabriel Figueroa

Musica: Eduardo Hernandez Moncada. Canciones: Pedro Galindo, Franz Schubert

Interpretes: Maria Felix, Pedro Armendariz, Fernando Fernandez, Jose Morcillo, Eduardo Arozamena, Miguel Inclan, Manuel Donde, Eugenio Rossi, Norma Hill, Juan Garcia Pena, Arturo Soto Rangel, Enriqueta Reza, Rogelio Fernandez, Beatriz German Fuentes, Guillermo Indio Calles, Pascual Garcia Pena, Jose Torvay, Trio Calaveras, Coro Infantil De La Catedral De Morelia.

Escenografia: Manuel Fontanals. *Vestuario:* sobre disenos de Armando Valdes Peza, X. Pena.

Premios: premio a la Fotografia De Figueroa en el Festival De Bruselas, Belgica en 47, Arieles Otorgados en 1947 a la mejor pelicula, a la direccion, a la actuacion femenina (Maria Felix), al papel incidental masculino (Eduardo Arozamena), a la fotografia, a la edicion, al sonido (Jose B. Carles) y al trabajo de laboratorio (Estudios Clasa).

Sipnosis: melodrama con visos de comedia que se desarrolla durante la época de la revolución mexicana que narra el encuentro entre una joven poblana y un general revolucionario que toma la ciudad de cholula. Enfrentados al principio en un duelo de

poder ella termina por seguirlo en la lucha armada abandonando su casa, su familia y a su pretendiente en el mismo instante de la boda.

Flor Silvestre, México, 1943, 94 min.

Producción: Agustín J. Fink, Emilio Gomes Muriel, Films Mundiales

Guión: Emilio Indio Fernández, Mauricio Magdaleno s/novela, *Sucedió Ayer*, De Fernando Robles

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Operador De Cámara: Domingo Carrillo

Música: Francisco Domínguez.

Canciones: Cuates Castilla, Pedro Galindo Y Anónimo. Solos De Guitarra: Antonio Bribiesca

Estenografía: Jorge Fernández.

Vestuario: Armando Valdes Peza

Interpretes: Dolores Del Rio, Pedro Armendáriz, Miguel Ángel Ferriz, Mimi Derba, Eduardo Arozamena, Agustín Isunza, Armando Soto La Marina El Chicote, Margarita Cortes, Emilio Indio Fernandez, Manuel Donde, Salvador Quiroz, Jose Elias Moreno, Carlos Riquelme, Raul Guerrero Chaplin, Alfonso Indio Bedoya, Hernan Vera, Pedro Galindo, Tito Novaro, Trio Calaveras, Lucha Reyes, Emilia Guiu

Sipnosis: Jose Luis es fusilado durante el movimiento revolucionario por defender a su mujer y a su hijo. El era hijo de un terrateniente quien siempre se opuso a su relación con Esperanza por ser la hija de un campesino. Ella narra a su hijo la historia.

Informações filmoteca UNAM (Universidade Autônoma de México)

In: <http://www.filmoteca.unam.mx/>

Disponível: 22/01/2009.

ANEXO B - Tabela comparativa entre *Pueblerina*, *Enamorada* e *Flor Silvestre*:

Tabela 1

FILME	FLOR SILVESTRE	ENAMORADA	PUEBLERINA
DRAMATICIDADE*	Mais melodramático	Comédia melodramática	Menos melodramático
CARACTERÍSTICAS RELEVANTES	<ul style="list-style-type: none"> • a relação entre violência e poder é menos visível • sobressai a oposição entre revolucionário e bandido. • há cenas de violência explícita 	<ul style="list-style-type: none"> • as relações entre poder e violência são bem visíveis através das diferenças sociais e das falas das personagens. • não há oposição entre revolucionário e bandido. • não há cenas de violência explícita 	<ul style="list-style-type: none"> • as relações entre violência e poder são observáveis em todos os níveis. • bandidos e revolucionários se confundem • há uma única cena de violência explícita.

*Dramaticidade leva em conta as características próprias ao melodrama tradicional.

ANEXO C – Filmografía completa de Emilio Fernández:

1. Erótica (1978) Director, Actor Y Guionista
2. México Norte (1977) Director Y Guionista
3. Zona Roja (1975) Director, Actor Y Guionista
4. La Choca (1973) Director Y Guionista (Adaptación)
5. El Crepúsculo De Un Dios (1968) Director, Productor, Actor Y Guionista
6. Un Dorado De Pancho Villa (1966) Director, Productor, Actor Y Guionista
7. Major Dundee (1964) Director "De Desplazamiento" (Producción Estadounidense)
8. Paloma Herida (1962) Director, Actor Y Guionista (Argumento) (Coproducción Con Guatemala)
9. Pueblito (1961) Director Y Guionista (Argumento)
10. The Magnificent Seven (Siete Hombres Y Un Destino) (1960) Director "De Desplazamiento" (Producción Estadounidense)
11. The Unforgiven (Lo Que No Se Perdona) (1959) Director De Algunas Escenas (Producción Estadounidense)
12. El Impostor (1956) Director
13. Una Cita De Amor (1956) Director Y Guionista (Adaptación)
14. La Tierra De Fuego Se Apaga (1955) Director Y Guionista (Adaptación) (Producción Argentina)
15. Nosotros Dos (1954) Director Y Guionista (Adaptación) (Coproducción Con España)
16. La Rebelión De Los Colgados (1954) Codirector
17. La Rosa Blanca (Momentos De La Vida De Martí) (1953) Director Y Guionista (Coproducción Con Cuba)
18. El Rapto (1953) Director Y Guionista
19. Reportaje (1953) Director Y Guionista
20. La Red (1953) Director Y Guionista
21. Cuando Levanta La Niebla (1952) Director
22. El Mar Y Tú (1951) Director Y Guionista (Argumento)
23. Acapulco (1951) Director Y Guionista
24. La Bien Amada (1951) Director Y Guionista (Adaptación)
25. Siempre Tuya (1950) Director Y Guionista
26. Las Islas Mariás (1950) Director Y Guionista
27. Víctimas Del Pecado (1950) Director Y Guionista
28. Un Día De Vida (1950) Director Y Guionista
29. The Torch (Del Odio Nace El Amor) (1949) Director Y Guionista (Argumento) (Coproducción Con Los Estados Unidos)
30. Duelo En Las Montañas (1949) Director Y Guionista (Adaptación)
31. La Malquerida (1949) Director Y Guionista (Adaptación)
32. Pueblerina (1948) Director Y Guionista (Argumento)
33. Salón México (1948) Director Y Guionista
34. Maclovía (1948) Director Y Guionista (Adaptación)
35. Río Escondido (1947) Director Y Guionista (Argumento)
36. The Fugitive (El Fugitivo) (1947) Productor Asociado Y Codirector O Asistente De Dirección (Producción Estadounidense)
37. Enamorada (1946) Director Y Guionista

38. La Perla (1945) Director Y Guionista (Adaptación) (Versiones En Español E Inglés)
39. Pepita Jiménez (1945) Director Y Guionista (Adaptación)
40. Bugambilia (1944) Director Y Guionista
41. Entre Hermanos (1944) Guionista (Adaptación)
42. Las Abandonadas (1944) Director Y Guionista
43. María Candelaria (Xochimilco) (1943) Director Y Guionista
44. Flor Silvestre (1943) Director, Actor Y Guionista (Adaptación)
45. Soy Puro Mexicano (1942) Director Y Guionista (Argumento)
46. La Isla De La Pasión (Clipperton) (1941) Director, Actor Y Guionista
47. Hombres Del Aire (1939) Guionista (Adaptación)
48. Con Los Dorados De Villa (1939) Guionista
49. El Señor Alcalde (1938) Guionista (Adaptación)
50. Juan Sin Miedo (1938) Guionista
51. ¡Aquí Llegó El Valentón! (El Fanfarrón) (1938) Guionista (Adaptación)
52. Abnegación (1937) Asistente De Dirección
53. Adiós Nicanor (1937) Guionista
54. Cielito Lindo (1936) Asistente De Dirección Y Guionista (Adaptación)
55. Mater Nostra (1936) Anotador Y Guionista (Adaptación)
56. Los Muertos Hablan (1935) Guionista (Adaptación)
57. El Escándalo (1934) Anotador

In:http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/indio_fernandez.html
Site disponível em 26/12/2008.

ANEXO D – Filmes de Emilio Fernández premiados no México e em festivais internacionais:

MARIA CANDELARIA / XOCHIMILCO

ANO: 1943

En 1946 premio especial del jurado en el festival de Cannes, Francia; en 47 premio a la fotografia en Locarno, Suiza.

BUGAMBILIA

ANO: 1944

Ariel otorgado en 1946 al vestuario: (Royer).

ABANDONADAS, LAS

ANO: 1944

Ariel otorgado en 1946 a la actuacion femenina (Dolores del Rio).

PERLA, LA

ANO: 1945

Arieles otorgados en 1948 a la mejor pelicula, a la direccion, a la actuacion masculina (Pedro Amendariz), al papel de cuadro masculino (Juan Garcia) y a la fotografia; en 1947 en Venecia mencion como la mejor contribucion al progreso cinematografico y premio a la fotografia, en 1949 en el festival de Madrid premio a la fotografia; en 1949 premio a la fotografia en el festival Norteamericano de Hollywood.

PEPITA JIMENEZ

ANO: 1945

Ariel otorgado en 1947 al vestuario (Bartolozzi).

ENAMORADA

ANO: 1946

Premio a la fotografia de Figueroa en el festival de Bruselas, Belgica en 47; Arieles otorgados en 1947 a la mejor pelicula, a la direccion, a la actuacion femenina (Maria Felix), al papel incidental masculino (Eduardo Arozamena), a la fotografia, a la edicion, al sonido (Jose B. Carles) y al trabajo de laboratorio (Estudios Clasa).

RIO ESCONDIDO

ANO: 1947

Arieles otorgados en 1949 a la mejor pelicula, a la direccion, a la actuacion femenina (Maria Felix), a la actuacion masculina (Carlos Lopez Moctezuma), a la actuacion infantil (Jaime Jimenez Pons), a la fotografia, al argumento original, a la musica de fondo y premio al filme de mayor interes nacional; en 1948 premio a la fotografia en el festival de Karlovy Vary.

SALON MEXICO

ANO: 1948

Ariel otorgado en 1950 a la actuacion femenina (Marga Lopez); en 1949 premio a la fotografia en Belgica.

PUEBLERINA

ANO: 1949

Arieles otorgados en 1950 a la actuacion masculina (Roberto Cañedo), a la fotografia y a la musica de fondo; en 1950 premio a la fotografia en el festival de Karlovy Vary y en el festival de Madrid.

REBELION DE LOS COLGADOS, LA

ANO: 1954

Arieles otorgados en 1955 a la coactuacion femenina (Amanda del Llano), al papel de cuadro masculino (Jaime Fernandez), a la edicion y al sonido (Jose B. Carles).

Informações filmoteca UNAM (Universidade Autônoma de México)

In: <http://www.filmoteca.unam.mx/>

Disponível: 22/01/2009.

"El Indio? Fernández mostró el cine mexicano al mundo

El Universal / Martes 14 de diciembre de 1999.

En 1936 escribió su primera película, ?La isla de la pasión?; fue reconocido con dos grandes premios: uno del Festival de Cannes (1944) y otro de Venecia (1945)

Uno de los mejores directores nacionales es Emilio Fernández, bautizado como "El Indio? por la forma de proyectar la imagen de México.

Nació en Mineral del Hondo, Sabinas, un municipio de Coahuila, el 26 de marzo de 1904. Debido a su situación económica, desde muy joven emigró a Estados Unidos, donde trabajó duramente en diferentes actividades.

Gracias a su facilidad por el baile, entró a Hollywood; realizó numerosos papeles como extra.

A su regreso a México y seducido por el cine, inició su carrera como actor en los años 30, en el filme ?Un corazón bandolero? hizo su primera aparición. Su trabajo le abrió las puertas para que los directores empezaran a ver en él un futuro brillante. Para 1934 realizó su primer estelar, ?Janitzio?, según Carlos Monsiváis dicha cinta se haría significativa en la obra de ?El Indio?. ?Por iniciarse allí su forcejeo erótico con las tradiciones. Zirahuén, el personaje sacrificial que interpreta, es el antecedente de Lorenzo Rafail en ?María Candelaria? y es el perfil hierático que anticipa una cauda de estatuas móviles y simbólicas. Gracias a ?Janitzio? El Indio descubre la estética mexicana: la conquista de la naturaleza por la fotografía, la doma del ser humano por la tragedia.?

Después de realizar papeles pequeños, comenzó a intervenir en los guiones de las cintas. En 1936 escribió su primera película, ?La isla de la pasión?, misma que fue presentada en 1941 con éxito modesto, pero cimentaba la carrera de Emilio como realizador.

Dos años más tarde, Fernández tuvo dos consecutivos éxitos con ?Flor silvestre? en 1943 y ?María Candelaria? en el mismo año.

Durante los cinco años siguientes, Emilio Fernández consiguió algo que ningún director mexicano había logrado: con la ayuda del fotógrafo Gabriel Figueroa, el guionista Mauricio Magdaleno, la edición de Gloria Schoemann, las actuaciones de Pedro Armendáriz, María Félix, Columba Domínguez y Dolores del Río, construyó un México cinematográfico de nubes, magueyes, haciendas y claroscuros, presentando al mundo una nueva imagen de México.

Se dice que también influyó Einsestein, John Ford y la pintura de Diego Rivera y José Clemente Orozco. Esa figura prevaleció en los nuevos directores que deseaban abrir los escenarios mexicanos al mundo.

También a esa nueva presentación del cine, se debe su sobrenombre ?El Indio?. A pesar del éxito, esa forma de cine sólo duro una década, que fue suficiente para consagrarlo como el mejor director nacional de esa época.

Consiguió muchos títulos exitosos como ?Flor silvestre?, ?Las abandonadas?, ?Bugambilia?, ?La perla?, entre otras, todas filmadas en la década de los 40.

Su trabajo fue reconocido con dos premios, en 1944 ganó en el Festival de Cannes por la película ?María Candelaria?, y un año más tarde ?La perla? resultó vencedora en el Festival de Venecia.

Él mismo decía de su éxito: ?Yo luché en la Revolución, además enseñé a bailar a Rodolfo Valentino, y mi más grande orgullo es haber posado desnudo para el escultor que hizo la estatuilla del Oscar. El gran amor de mi vida no fue ninguna de mis mujeres, sino la inconquistable Olivia de Havilland.?

La herencia que dejó al cine no fue aprovechada, pero él siguió fomentando nuevos conceptos para este arte.

Así, se convirtió en un representante del nacionalismo cinematográfico, incluso fuera de los sets se le galardonó en múltiples ocasiones.

Murió en su casa de la ciudad de México el 6 de agosto de 1986. Su trabajo quedó grabado para mostrar una página del cine mexicano.

Hoy, su residencia es visitada por miles de turistas, ya que fue convertida en un museo que muestra la vida y obra del realizador, además de que en ella se han realizado diversas películas y telenovelas. ?Erótica? (1978) ?México norte? (1977) ?Zona roja? (1975) ?La choca? (1973) ?El crepúsculo de un dios? (1968) ?Un dorado de Pancho Villa? (1966) ?Major Dundee? (1964) ?Paloma herida? (1962) ?Pueblito? (1961) ?The Magnificent Seven? (1960) ?The Unfogiven? (1959) ?El impostor? (1956) ?Una cita de amor? (1956) ?La Tierra de Fuego se apaga? (1955) ?Nosotros dos? (1954) ?La rebelión de los colgados? (1954) ?La rosa blanca? (Momentos de la vida de Martí, 1953) ?El rapto?

(1953) ?Reportaje? (1953) ?La red? (1953) ?Cuando levanta la niebla? (1952) ?El mar y tú? (1951) ?Acapulco? (1951) ?La bien amada? (1951) ?Un día de vida? (1950) ?Siempre tuya? (1950) ?Islas Marías? (1950) ?Víctimas del pecado? (1950) ?The Torch? (1949) ?Duelo en las montañas? (1949) ?La malquerida? (1949) ?Pueblerina? (1948) ?Salón México? (1948) ?Maclovio? (1948) ?The Fugitive? (1947) ?Río escondido? (1947) ?Enamorada? (1946) ?Entre hermanos? (1945) ?Pepita Jiménez? (1945) ?La perla? (1945) ?Bugambilia? (1944) ?Las abandonadas? (1944) ?María Candelaria? (1943) ?Flor silvestre? (1943) ?Soy puro mexicano? (1942) ?La isla de la pasión? (1941) ?Con los dorados de Villa? (1939) ?Hombres del aire? (1939) ?Juan sin miedo? (1938) ?El señor alcalde? (1938) ?Abnegación? (1937) ?Adiós Nicanor? (1937) ?Cielito lindo? (1936) ?Mater nostra? (1936) ?El escándalo? (1934)

© 2007 Copyright El Universal-El Universal Online

Crean cineclub en memoria a "El Indio" Fernández

Patricia Palacios / El Universal / bado 10 de noviembre de 2001.

La Fundación Casa de Coahuila rinde homenaje al cineasta mexicano. Inician con "Enamorada" ciclo de filmes con el tema de la Revolución Mexicana

Porque la obra cinematográfica de Emilio "El Indio" Fernández recupera el sentimiento y las raíces del México que amó, Patricia Carrillo Carrera decidió impulsar y coordinar los esfuerzos que dieran luz al cineclub que llevará desde ahora, el nombre del cineasta, en la Fundación Casa de Coahuila.

Así, Óscar Pimentel Alvarado, presidente de la asociación, afirmó que el cine de Fernández es un símbolo del carácter y espíritus mexicanos a nivel nacional e internacional, pues la enorme valía de sus producciones han hecho de él un referente obligado para todos aquellos interesados en conocer las características primordiales de nuestra tierra y su gente.

Hijo de Sara Romo y del general Emilio Fernández Garza, "El Indio" adoptó este apelativo por la ascendencia kickapú de su madre, misma que siempre le produjo una profunda admiración y orgullo. Oriundo de Mineral del Hondo, en Coahuila (poblado minero que ya no existe en los mapas de la entidad), Emilio llegó al mundo el 26 de marzo de 1906 y, desde pequeño, habría de vivir experiencias que más tarde definieron su carácter y el rumbo de su vida.

Convencido de que en la vida no había otra cosa mejor que el cine, Emilio se desempeñó en diversos oficios antes de llegar a Hollywood en donde debutó, según versiones de él mismo, en la cinta *El precio de la gloria* (1926), de Raoul Walsh.

Precisamente, en esta película fue en donde "El Indio" trabajó por primera vez con Dolores del Río, artista que más tarde habría de formar parte importante del equipo de actores que dieron a las historias de Fernández el sello indeleble de la posteridad.

Nadie como Emilio Fernández, opinó Óscar Pimentel Alvarado, plasmó con tanta belleza y emoción aspectos fundamentales de la historia de nuestro país. De ahí que hayan decidido abrir este ciclo de películas consagradas a la Revolución Mexicana, con la proyección de *Enamorada* (1946), cuya trama se desenvuelve en medio del caos producido por las tropas zapatistas, que comandadas por el general José Juan Reyes (Pedro Armendáriz), un buen día toman la tranquila y conservadora ciudad de Cholula, Puebla. Considerada en un lugar privilegiado dentro de las mejores películas del cine mexicano, *Enamorada* representa uno de los puntos más altos en la carrera de Emilio Fernández debido a las imágenes (artística e impecablemente capturadas por la lente de Gabriel Figueroa) que lograron traducir dos de las obsesiones más íntimas del creador: la patria y la desmesura del amor. De ahí que para los especialistas, la obra de Emilio Fernández constituya parte fundamental de la herencia y memoria de las generaciones educadas e influidas por el cine nacional. Deseosos de recuperar esta esencia, los organizadores del mencionado cineclub, exhibirán todos los jueves, en formato de video, filmes como *Vámonos con Pancho Villa* (1935), de Fernando de Fuentes; Reed, *México Insurgente* (1970), de Paul Leduc, así como, *Memorias de un mexicano* (1950), cinta editada por Carmen Toscano a partir del material filmado por su padre Salvador Toscano.

Cabe mencionar que todos los títulos anteriores se vinculan a uno de los momentos históricos fundamentales de la nación, es decir, el estallido del movimiento revolucionario de 1910 que, además de ser tema indispensable en la filmografía de "El Indio", también motivó las más diversas visiones respecto a nuestro ser nacional y cultura nacional.

Así pues, el cineclub Emilio "El Indio" Fernández abrirá sus puertas, todos los jueves de noviembre, a partir de las 19 horas en su sede Casa de Coahuila (Prolongación Xicoténcatl 10, San Diego Churubusco).

..© 2007 Copyright El Universal-El Universal Online

Preparan documental del "Indio" Fernández

Salvador Franco /El Universal/ Jueves 08 de mayo de 2003.

Busca la productora, Patricia Carrillo, mostrar un ángulo jamás visto de la vida del cineasta

La documentalista Patricia Carrillo prepara una película sobre la vida de Emilio el *Indio* Fernández que podría quedar lista para el año 2004, justo cuando se celebren 100 años del natalicio del destacado director coahuilense.

La cinta, que se realizará en formatos como el cine de alta definición, el 35 mm y el súper 16, cuenta hasta el momento con el apoyo del estado y la Universidad de Coahuila, aunque su directora anunció que productores estadounidenses están interesados en el proyecto.

"Hay muchos documentales sobre el *Indio*, es por eso que quiero presentar una visión muy distinta de lo que hasta ahora existe. Gracias a su hija Adela he tenido acceso a sus archivos personales y he conseguido material inédito muy interesante que estará en la película", comentó Carrillo, ayer durante el tercer Encuentro de Realizadores de la Cineteca Nacional.

Añadió que *Indio* incluirá anécdotas, entrevistas y material de archivo que reconstruirán la forma de vivir del director de *María Candelaria*.

"No soy una especialista de la obra de Emilio Fernández, pero la disfruto mucho. No me enfocaré en su afición a los golpes, o en el asesinato que cometió en Torreón y que lo llevó a la cárcel, sino que buscaré en el corazón de mucha gente que recuerda con gran cariño a este personaje fundamental en la historia del cine mexicano", precisó Patricia, originaria de Coahuila.

Hasta el momento, la investigación que dará vida a *Indio* se encuentra en 80 por ciento de avance, por lo que la realizadora estimó que el rodaje del documental iniciará en unos cuantos meses más.

Egresada de la licenciatura de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Coahuila, Patricia Carrillo ha realizado cuatro cortometrajes, destacando *Gertrudis Blues* que obtuviera una mención especial del jurado en el 30 festival Internacional de Cine en Huesca, España, en 2002.

Además, dicha cinta se ha exhibido en varios certámenes del mundo.

© 2007 Copyright El Universal-El Universal Online

Isla de Clipperton, `una herida que no cicatriza`

Sonia Sierra /El Universal /Martes 30 de septiembre de 2003.

Realizan documental sobre este territorio localizado en México pero entregado a los franceses en 1932.

La isla de Clipperton, también conocida como Isla de la Pasión o de Médanos, tiene una historia que sigue originando debates entre académicos y abogados acerca de las circunstancias como México perdió su soberanía frente a Francia.

Pero ese terreno de escasos 12 kilómetros cuadrados, localizado dentro del mar patrimonial de México, ha sido también tema de novelas, radionovelas y películas que cuentan el drama del grupo de mexicanos que fue olvidado allí a comienzos del siglo XX.

La historia es recuperada en el documental de 52 minutos *Clipperton: Isla de la Pasión* que, al tiempo que narra las circunstancias de sobrevivencia, detalla el litigio y las constantes invasiones extranjeras ante supuestos intereses económicos o estratégicos.

La cinta no se detiene en el año 1932, cuando el Congreso mexicano asumió la pérdida de Clipperton, sino que ofrece nuevos detalles en torno de la importancia del territorio durante la Segunda Guerra Mundial.

El productor Manuel Arango y el director inglés Robert Amram, ganadores de dos premios Oscar, son los realizadores de este documental, cuyo presupuesto fue de tres y medio millones de pesos, y que será estrenado en París y Londres en los próximos meses. La cinta es narrada por Pedro Armendáriz, hijo del protagonista de *La isla de la Pasión*, filme realizado por Emilio Fernández, en 1941.

Esta isla fue descubierta por España en 1527 y fue llamada Médanos. En el siglo XVIII Inglaterra la "redescubre" y toma el nombre de Clipperton. Durante el siglo XIX sus reservas de guano fueron explotadas por los ingleses. A mediados de esa centuria, sin descender en ella, tripulantes franceses "tomaron posesión". Durante la dictadura de Porfirio Díaz se inició un litigio que fue resuelto en 1931 por el rey de Italia, Víctor Manuel III, en favor del país europeo.

Durante la exhibición del documental estuvieron presentes el ex canciller Bernardo Sepúlveda, el investigador Miguel González Avelar y el director Víctor Hugo Rascón Banda, quien realizó una obra de teatro sobre el tema, que nunca se ha presentado en México porque la familia de Ramón Arnauld,

capitán del ejército que murió en la isla, no lo ha autorizado.

Para Sepúlveda, aunque ya no se puede apelar al arbitrio internacional, México podría buscar mecanismos de negociación bilateral siempre y cuando haya una propuesta que hacer. El ex canciller considera que esta zona del Pacífico podría aprovecharse desde el punto de vista científico para la investigación de su flora y fauna.

Miguel González Avelar, autor de *Clipperton. Isla mexicana*, considera que este documental es el más completo recuento sobre esta historia. Para este abogado, la pregunta final es: ¿Cuál es el valor verdadero de Clipperton para Francia? En su opinión, no se puede esperar que la isla se recupere jurídicamente porque aunque no tiene gran valor económico o estratégico, "el prestigio cuenta en la mentalidad francesa".

Para Rascón Banda sería importante que el documental se presentara en las escuelas. Y es que el dramaturgo sostiene en el propio documental que "la isla de la Pasión es una herida que no cicatriza en el alma de México".

© 2007 Copyright El Universal-El Universal Online

Historia y leyenda

Salvador Franco /El Universal/Viernes 26 de marzo de 2004.

A 100 años de su natalicio, Emilio `Indio` Fernández es recordado por su hija Adela, quien abre su corazón y describe la intimidad del cineasta

Una de las grandes leyendas que forma parte de la historia dorada del cine nacional es Emilio *Indio* Fernández y hoy que se cumple el primer centenario de su natalicio, su hija recuerda no al "monstruo sagrado" sino al ser humano.

Adela Fernández reconoce que después de años de tormento por lo que significó para ella la aplastante personalidad de su padre, éste terminó cuando se dijo a sí misma: "seré idiota pero feliz", y comenzó a descubrir y fomentar su pasión por la literatura.

Cuenta que cuando huyó de su casa, su padre "también se liberó de una carga muy grande, porque con su machismo no podía tener una hija a su lado. Era muy torturante para él. Durante ese tiempo me dediqué a hacer teatro, que era una forma de castigarlo porque a él no le gustaba el teatro; también me rapé sólo para que él viera eso. Todo lo que hice fue para ganarme su admiración y que él me quisiera", añadió.

De pequeña, Adela conoció a personalidades como Humphrey Bogart, Antonio Caso, Anthony Quinn, John Huston, Silvestre Revueltas, Carmen Amaya, Amalia Rodríguez, Juan Rulfo y Miguel Covarrubias, entre otros, aunque aclara que a Frida Kahlo sólo la vio un par de veces.

"Frida sólo vino una vez a la casa a bañarse, porque no tenía agua en San Ángel Inn y la otra vez fue para sacar de las greñas a Diego. Mi papá no llevó amistad con Frida porque ella lo trataba como un amigo coscolino que le ponía mujeres a Diego. El amigo de mi papá fue Diego, y fue también su maestro. Mi papá se dejó influenciar mucho por todas las ideas de Diego y a Frida la quería, pero de lejos."

De nuevo a la cárcel

En los años 70, Emilio Fernández volvió a prisión al ser acusado de la muerte de un hombre en Torreón, alguien "que retó al personaje de sus películas, no a la persona", asegura la realizadora Patricia Carrillo, quien prepara el documental *Indio*.

Ese hecho ocurrió en medio de su ocaso como director, que le permitió actuar en cintas como *La bandida*, de Roberto Rodríguez; *Yo el valiente*, de Alfonso Corona Blake; *La noche de la iguana*, de John Huston, y *Los hermanos muerte*, de Rafael Baledón, por mencionar algunos.

Su muerte ocurrió el 6 de agosto de 1986, cuando ya estaba retirado en su casa de Coyoacán.

"Emilio Fernández amó y entendió a México como pocas personas, y lo idealizó. Le apasionaba ser mexicano y un castigo pavoroso hubiera sido reencarnar en un gringo", añade su hija con humor. Sin embargo, lo que realmente valora en este centenario de su nacimiento, es el reconocimiento que ahora se hace de su obra fílmica.

"Se acabaron los celos profesionales que había para con mi papá y ahora es puro amor. Los reconocimientos, homenajes, esculturas, son una sorpresa para mí porque ya no se habla acerca de que si daba balazos o si tenía mal carácter, ahora todos están hablando de la obra", concluye Adela, quien aseguró que cederá al Instituto Coahuilense de Cultura las cartas, fotografías, guiones y el acervo que posee de su padre.

© 2007 Copyright El Universal-El Universal Online

El `Indio` Fernández, un gran soñador

Salvador Franco Reyes /I Universal /Viernes 26 de marzo de 2004.

Al cumplirse 100 años del nacimiento de Emilio `Indio` Fernández es recordada una de sus facetas poco conocidas, la de papá; Adela, su hija, revela sus amores platónicos y fantasías

En el primer centenario de su nacimiento, Emilio *Indio* Fernández vuelve a brillar con todo su esplendor. Extra en Hollywood, boxeador, empleado de lavandería, camarero, clavadista en Acapulco, panadero, camaronero, aviador, ayudante de imprenta, albañil y revolucionario fueron algunos oficios del coahuilense antes de convertirse en actor y posteriormente en un mito a través de la dirección cinematográfica.

"Cuando te das cuenta de que se nos fue el *Indio*, descubres todo lo que representa y ahora podemos decir que es nuestra gloria nacional, porque se aquilató de una manera plena y en estos tiempos se le ve como a un maestro, además de que resulta un personaje interesantísimo y un creador de altísimo nivel", comenta en entrevista Adela Fernández, hija del legendario director de cintas como *Salón México*, *La perla* y *Enamorada*.

La historia y la leyenda convergen en el *Indio* como en ningún otro personaje, y con el paso del tiempo resulta inútil e innecesario separar la ficción de la realidad.

Hijo de un coronel de la Revolución y de una mujer de la tribu indígena kikapú, Emilio Fernández Romo nació el 26 de marzo de 1904 en Mineral del Hondo, Coahuila, en donde vivió los primeros años de su vida hasta que, en la adolescencia, se enroló en la Revolución Mexicana.

Tras el fallido levantamiento de Adolfo de la Huerta contra el gobierno de Álvaro Obregón en 1923, el realizador fue encarcelado pero huyó para iniciar un exilio en Chicago y Los Ángeles, en donde conoció el cine del ruso Sergei M. Eisenstein, quien se convertiría en una de sus más grandes influencias.

"Eisenstein fue para mí una revelación; a él le debo el tomar conciencia de que el cine es el más espléndido de los medios de expresión. México, inquietante dualidad: un pueblo de máscaras y de total transparencia", relata el propio cineasta en el libro *El ?Indio? Fernández: vida y mito*.

A su regreso a nuestro país, en 1934, participó en *Cruz diablo* y *Allá en el Rancho Grande* (ambas de Fernando de Fuentes) y *Janitzio* (Carlos Navarro), hasta que en 1941 dirigió *Clipperton, la isla de la pasión*. Ese mismo año conoció en Cuba a Gladys Fernández, su primera esposa y madre de su hija Adela.

Un padre muy exigente

Pero existe una faceta del *Indio* poco conocida, que va más allá de sus premios en festivales o su amistad con el guionista Mauricio Magdaleno, el fotógrafo Gabriel Figueroa, Dolores del Río y Pedro Armendáriz: el *Indio* como padre: "Siempre ha pesado mucho el nombre de mi papá. Él quería que fuera pintora, alguien tan genial como sus amigos. Me presentaba a Diego (Rivera) y quería que pintara como él. Si yo tocaba el piano, él quería que tocara como Rachmaninov y que sacara 10 en la escuela como Madame Curie; todo me lo ponía en superlativo", recuerda Adela Fernández.

Esa presión acomplejó a la ahora escritora, quien desde la comodidad de su casa y rodeada de sus tres perros, confesó que durante muchos años fue una "completa idiota" que pasaba de grado en el colegio por "lástima".

"Fue muy difícil ser hija de Emilio Fernández, sobre todo que él esperara tanto de mí."

A los 18 años, Adela decidió salirse de la casa de su padre, algo que marcó su vida para siempre.

"Imagina lo que implicó atreverse a salir de la casa del *Indio* o ser rebelde con una persona como él. Yo viví casi a las escondidillas. Le tenía mucho miedo, cuatro años después de que me salí me lo topé y me oriné sólo al verlo.

El *Indio* estaba consciente del mito que creaba alrededor de sí mismo, "pasó de ser persona a ser personaje, vivió como personaje y creó una leyenda de sí mismo.

"Él estaba consciente de lo que creaba, se divertía mucho inventando su vida y romances, aunque tuvo muchos reales y no necesitaba inventar otros", reconoce Adela, quien recuerda que el amor platónico de su padre era la actriz Greta Garbo.

"Decía que en la alberca tenía a 100 mujeres que vinieron de Hollywood, también fantaseaba mucho con Greta Garbo. Le gustaban mucho las mujeres asiáticas, aunque creo que el gran amor de su vida fue Dolores del Río.

"Con mi mamá (Gladys Fernández) tuvo un gran noviazgo, aunque nunca supo ser su marido, siempre fue muy irresponsable y más bien era la novia bonita que lucía y que todo el mundo quería", recuerda Adela.

Trasladarán restos del 'Indio'

Salvador Franco Reyes/ I Universal Jueves 04 de marzo de 2004.

Serán depositados en Coahuila a instancias de su hija en el primer centenario de su natalicio; preparan documental y se restaurarán sus películas

Los restos de Emilio *Indio* Fernández, uno de los cineastas mexicanos más importantes, serán trasladados en los próximos meses a su natal estado de Coahuila, según informó Adela Fernández, hija del realizador.

Explicó que la decisión responde al "pésimo lugar y estado" en el que está sepultado el director de películas como *La malquerida*, *Pueblerina* y *Salón México*.

"Está enterrado en un lugar horrible, en Mausoleos del Ángel, por Perisur, es un sitio que no le corresponde.

"El problema que tuvimos es que donde están sus hermanos (su tía madre y su hija Jacaranda) en el Panteón Jardín, ya no había lugar para él y la ANDA (Asociación Nacional de Actores) presionó para que estrenara Mausoleos del Ángel. Su espíritu seguramente no está ahí, sino en alguna de sus casas en Tepoztlán o en Coahuila.

"Si me preguntan cuándo (me gustaría que lo trasladaran a Coahuila), como soy fanática de mis tradiciones, diría que hasta el 2 de noviembre para poder hacerle un festejo, porque no tenemos tanta prisa", añadió la escritora.

El próximo 26 de marzo se conmemoran los 100 años del natalicio de Emilio Fernández, con lo que iniciará oficialmente un año de celebración que incluye la restauración de sus filmes, exposiciones y otras actividades artísticas.

Entre los festejos destaca el inicio del rodaje del documental *Indio*, de Patricia Carrillo, cineasta originaria de Coahuila, conocida por su cortometraje *Gertrudis blues*.

El gobernador de Coahuila, Enrique Martínez, anunciará en unos días más la creación de un Comité de Honor para festejar el centenario del *Indio*, que buscará tener una proyección estatal, nacional e internacional.

"Estoy muy sorprendida por todo lo que está sucediendo alrededor del aniversario 100 del nacimiento de mi padre, porque hay propósitos muy importantes, especialmente en el rescate de todas las películas y su divulgación", concluyó Adela Fernández.

2007 Copyright El Universal-El Universal Online

Proyecta UNAM versión inglés de 'María Candelaria'

Gamaliel Luna /El Universal / Viernes 06 de agosto de 2004.

Proyecta la UNAM la versión en inglés de 'María Candelaria', a 100 años del nacimiento de Dolores del Río

¡María (sin acento) Candelaria! ¡María Candelaria! grita un indígena que recorre las chinampas del Xochimilco de 1943, dirigido por Emilio Fernández, en una imagen clara y con absoluta profundidad de campo, capturada por Gabriel Figueroa.

Y María Candelaria, interpretada por Dolores del Río, reflejando pureza desde un blanco y limpio vestido autóctono, alza la cara y la mirada, deja ver un par de trenzas largas, su hermoso rostro y responde: ¿What do you want?

Y es que como parte de la celebración del centésimo aniversario del nacimiento de la actriz mexicana Dolores del Río, la coordinación de Difusión Cultural UNAM y la Dirección de Actividades Cinematográficas proyectaron el miércoles en la sala Julio Bracho del Centro Cultural Universitario, dos rollos recuperados de la película *María Candelaria*, que se encuentran doblados al inglés.

"Se enchina la piel al ver la calidad extraordinaria de la fotografía, de las imágenes; se puede ver la calidad que hay en otras cintas, esta profundidad de campo, con primeros y hasta terceros planos, con las densidades y contrastes; los negros tienen su textura, los blancos igual, brillando; los claros están perfectamente definidos.

"Y lo estamos viendo en video, ahora que lo veamos en la cinta será extraordinario. Dijimos que la copia restaurada estaría para octubre pero es bien difícil, la dificultad es mayor, y también el sonido en español está muy mal", manifestó Francisco Gaytán, subdirector de la Filmoteca de la UNAM.

El material encontrado y recuperado en Estados Unidos por la Filmoteca, de la cinta que en esta versión se llama *Portrait of Maria*, son nueve rollos de la pista de imagen negativa y tres de la pista de sonido negativos, entre otros.

María Candelaria fue producida en 1943 con un negativo original de nitrato de celulosa, por lo que su pista de sonido se descompuso y sólo han sobrevivido dos y medio rollos de los 11 que debían ser; para la restauración existe una copia y un internegativo de 35 mm, de los cuales se ha tomado el sonido faltante.

"Tendremos que buscar copias alternativas para hacer mejor la restauración, la Cineteca Nacional tiene una copia y en otras cinetecas del mundo debe haber material; vamos a boletinar esta restauración y a ver quién nos puede dar un acceso a su material para hacer mejor esta restauración de *María Candelaria*", concluyó Gaytán.

© 2007 Copyright El Universal-El Universal Online

Aplauden clásicos de `El Indio` Fernández

El Universal / Sábado 21 de mayo de 2005.

Cannes (Notimex). El festival de Cannes, que concluirá el próximo domingo, rinde en su 58 edición un homenaje al célebre director mexicano Emilio *El Indio* Fernández, del que están siendo proyectadas tres de sus películas.

El momento más popular del homenaje fue la proyección antenoche de la película *Enamorada* en el cine instalado en la playa de Cannes, en donde se celebra estos días la 58 edición del festival de cine internacional más prestigiado del mundo.

La sesión, que concluyó cerca de la medianoche local, estuvo repleta de espectadores sentados en sillas de playa y cubiertos con mantas ante la fría temperatura reinante en la playa del balneario.

"La película me ha gustado mucho. Sabía que México había tenido una época de oro en su cine y ahora lo entiendo", comentó Muriel, una de las espectadoras del largometraje.

La proyección del clásico mexicano producido en 1946 ha sido organizada por el festival en colaboración con la cadena de televisión Televisa.

La exhibición de la película, estelarizada por María Félix, Pedro Armendáriz y Fernando Fernández, bajo la dirección fotográfica de Gabriel Figueroa, fue muy aplaudida.

Además de *Enamorada*, se proyectó *Salón México* y *La perla*, entre las 41 películas que *El Indio* Fernández rodó durante toda su carrera cinematográfica.

Emilio Fernández, hijo de padre español y madre indígena, fue uno de los actores y directores mexicanos de cine más prolíficos y carismáticos.

© 2007 Copyright El Universal-El Universal Online

`El Indio` fue a prisión en 1976

El Universal/ Lunes 14 de mayo de 2007.

Cuando Emilio Fernández buscaba locaciones para filmar en Torreón, tuvo un altercado con un campesino

Él mismo se forjó la fama de matón y violento, a través de la fantasía con la que alimentaba sus anécdotas, inclinadas siempre a las invenciones y supuestos, pero el 29 de mayo de 1976, en Coahuila, su estado natal, lo alcanzó la realidad.

Pasó de la ficción cinematográfica que tanto le apasionaba a los hechos verídicos: El Indio Fernández mató a un campesino.

Los hechos ocurrieron en la comarca lagunera, donde el realizador de *María Candelaria*, *Flor silvestre* y *Las abandonadas*, buscaba locaciones para su nueva producción fílmica: *México norte*, que realizaría un año después como una nueva versión de *Pueblerina*.

Durante una animada reunión con un grupo de gitanos, acampados en la región, el afamado cineasta de pronto se vio envuelto en un altercado propiciado por tres campesinos llegados al lugar, uno de ellos, llamado Javier Aldecoa Galván, ebrio y armado con una pistola con la que lanzaba tiros al aire, increpó de buenas a primeras a los gitanos, provocando la furia del cinerrealizador, que salió en defensa de sus amigos de ocasión.

Durante la trifulca se escucharon algunos disparos aunque, según narraron más tarde los testigos, Aldecoa había sido desarmado anteriormente por sus acompañantes.

El principal rijoso cayó muerto de dos certeros impactos al pecho. Desde el lugar de los hechos sangrientos, la noticia voló rápidamente a la capital del estado y de ahí se difundió masivamente al país y al mundo.

Emilio Indio Fernández era figura de fama y prestigio internacional, gracias a su peculiar estilo cinematográfico que le redituó premios en los más destacados festivales fílmicos del orbe.

Ayudado por sus amigos, el cineasta logró salir huyendo del lugar del crimen. La policía estatal organizó una persecución para evitar que saliera de Coahuila.

Emilio viajó hacia la capital de la República tratando de no evidenciar su presencia.

Logró esquivar a los medios informativos y más tarde salió hacia la frontera sur del país, donde cruzó

a Guatemala.

Según la información dada a conocer al día siguiente por el diario La opinión, de Coahuila, las primeras investigaciones realizadas por la policía indicaban que El Indio huyó en su propia camioneta, sin poder ser descubierto por las autoridades que rastrearon la zona y buscaban cerrarle el paso por las carreteras.

En defensa propia

Aldecoa no murió inmediatamente, falleció más tarde en las instalaciones del Servicio Social de la región, donde se cometió el crimen.

Se aseguró que el Ministerio Público sólo encontró dos casquillos de bala calibre 22, que se supone pertenecieron a la pistola que portaba el campesino muerto.

Días más tarde, de acuerdo con informaciones proporcionadas a EL UNIVERSAL, Emilio Fernández decidió entregarse a las autoridades mexicanas en la ciudad de Guatemala, de donde fue trasladado a México. En el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México fue esperado por un enjambre de reporteros y fotógrafos, camarógrafos de televisión y, desde luego, por las autoridades policiacas. En sus declaraciones el director, que se iniciara en la actuación fílmica en la cinta Adiós Nicanor, siempre alegó haber matado en defensa propia porque, según le dijo alguien que le proporcionó una pistola, el campesino Javier Aldecoa iba con la intención de asesinarlo.

Las investigaciones siguieron su curso normal, echando por tierra las argumentaciones de la "defensa propia". Por lo mismo, el 11 de junio el juez segundo del ramo penal, de la ciudad de Torreón, dictó auto de formal prisión al actor y director fílmico, ingresando de inmediato a la cárcel local.

A finales de noviembre, al concluir la indagatoria y cerrarse el proceso, el juez Javier Yáñez Castruita sentenció al cinedirector a una condena de cuatro años seis meses, por lo mismo El Indio alcanzó el derecho de ser liberado bajo fianza.

Libre por 150 mil pesos

El 29 de noviembre de 1976, el licenciado Francisco Torres Larriba, defensor del artista, dijo a EL UNIVERSAL que "por cuestiones técnicas" se retrasaría unos días la salida de Emilio. Primero, explicó, se apeló al Tribunal Superior de Justicia del Estado de Coahuila, para que concediera el beneficio de la libertad provisional.

Fue el viernes 10 de diciembre, el día en que finalmente abandonó la Cárcel Municipal de Torreón, donde estuvo confinado por el homicidio del campesino Aldecoa.

Logró su libertad después de depositar ante el Tribunal Superior de Justicia del Estado de Coahuila, una fianza de 150 mil pesos.

La libertad de El Indio Fernández fue condicionada a la resolución del Tribunal Superior de Justicia de Torreón. El domingo siguiente, día 12, llegó con sigilo a la ciudad de México. Se efectuó con la más absoluta reserva, para evitar la presencia de los medios informativos. De acuerdo con lo publicado por Francisco Siller Olvera, reportero de Espectáculos de EL UNVIERSAL, al día siguiente, desde muy temprano, varios reporteros se apostaron frente a la residencia del realizador, ubicada en Coyoacán. Nadie pudo verlo y menos hablar con él.

El lunes 13 de diciembre, Emilio Fernández estuvo de visita en los Estudios Churubusco, donde informó a EL UNIVERSAL, que en breve regresaría a Torreón, donde además de presentarse ante el juez Yáñez Castruita, seleccionaría las locaciones naturales para la filmación de la cinta México norte, con la que volvería a la actividad. El Indio Fernández ocupó su acostumbrada mesa en el comedor de las instalaciones fílmicas, con su tradicional paliacate anudado al cuello y su bebida favorita en la mano derecha. En charla breve con el reportero de EL UNIVERSAL, Emilio comentó que a El Chocolate, un recluso que le sirvió como secretario en la cárcel de Torreón, "le heredé un camastro, mi cobija y una silla... Eso es algo que sirve mucho y que tiene gran valor cuando se está en presidio".

Como todos sabemos, 10 años después de aquella amarga experiencia, el cineasta dejó de existir el 6 de agosto de 1986, a los 82 años de edad.

© Queda expresamente prohibida la republicación o redistribución, parcial o total, de todos los contenidos de EL UNIVERSAL

ANEXO F - Comemorações e mostras sobre Emílio Fernández no Brasil

1. Centro Cultural São Paulo: Mostra “Emilio “Indio” Fernández-100 anos” (Outubro de 2004)

Vá de Metrô prestigiar as exposições no centro da cidade ou na região da Av. Paulista. Se preferir, assista a um ciclo de filmes mexicanos no Centro Cultural São Paulo ou a uma peça no Centro Cultural Banco do Brasil. Essas são algumas dicas para o próximo fim de semana.

Veja essas e outras sugestões:

O Conjunto Cultural da Caixa apresenta a mostra de fotografia “Terra à Vista”. Alan Nielsen traz imagens de paisagens brasileiras, que são fruto de uma viagem realizada em 2003. A obra retrata o Brasil e os brasileiros sem contudo identificar lugares e pessoas. As imagens traduzem as lembranças dos momentos que o artista viveu em cada lugar que passou nessa jornada de redescobrimento do país. De 15/10 a 11/11 - sexta, sábado e domingo, das 9h às 21h. Paralelamente à esta mostra, acontece a exposição “Pangrafismos: Coisas de Ler”. Numa instalação de pinturas com técnica mista e trabalhos gráficos, Luisa Günther, que também é antropóloga, celebra a panfletagem, atividade que deu início à sua carreira artística ainda no campus da Universidade de Brasília, onde ilustrava, xerocava e distribuía suas idéias aos transeuntes. De 15/10 a 14/11 - sexta, sábado e domingo; das 9h às 21h. O Conjunto Cultural da Caixa fica na Praça da Sé, 111, próximo à Estação Sé. O telefone é 3107-0498. Gratuito.

“512 Anos: Por Uma América em (des)Contexto” é a mostra coletiva que começa no dia 15 de outubro no Espaço Cultural Instituto Cervantes. São obras de oito artistas plásticos latino-americanos contemporâneos, em homenagem aos 512 anos da descoberta da América, comemorados em 12 de outubro. A exposição pretende divulgar a data nos países de fala hispânica. De 15/10 a 28/10 - sexta, das 10h às 20h. O Espaço Cultural Instituto Cervantes fica na Av. Paulista, 2439, próximo à Estação Consolação. O telefone é 3897-9609. Entrada franca

O Centro Cultural São Paulo exhibe na Sala Lima Barreto um ciclo que presta homenagem ao diretor mexicano no centenário de seu nascimento: “Emílio “Indio” Fernández - 100 anos”, uma realização do Consulado Geral do México em São Paulo. Dia 16/10, serão exibidos os filmes: *Las Abandonadas*, às 16 horas; *Reportaje*, às 18 horas; *María Candelaria* (Xochimilco), às 20h. Já no domingo, dia 17/10, serão exibidos os filmes: *Flor Silvestre*, às 16 horas; *Bugambilia*, às 18 horas e *Pueblerina*, às 20 horas. Para conferir as sinopses dos filmes acesse a página do Centro Cultural São Paulo no seguinte endereço: <http://sampa3.prodam.sp.gov.br/ccsp/>. Retirada de ingressos: uma hora antes de cada sessão. (110 lugares). A indicação é para 16 anos e a entrada é franca. O Centro Cultural São Paulo fica na Rua Vergueiro, 1000, próximo à Estação Vergueiro. O telefone é 3277-3611.

O Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB traz ao público a peça *Alô, Alô, Terezinha!*, apresentada pelo Circo Grafitti a partir do dia 14 de outubro. Sob a direção geral de Hugo Possolo, *Alô, Alô, Terezinha!* traz cerca de 45 esquetes cômicos, alinhavados pela música e pela presença de diferentes Terezinhas – todas as mulheres da peça têm esse nome – em uma clara homenagem a um dos maiores apresentadores da TV, o saudoso Chacrinha. De 14 de outubro a 12 de dezembro. De quinta a sábado, às 20h; domingos, às 19h. Ingressos: R\$ 15 e R\$ 7 (meia-

entrada). O CCBB São Paulo fica na Rua Álvares Penteado, 112, próximo à Estação São Bento. Telefones: 3113-3651 ou 3113-3652.

O grupo “Pé de Palavra – Contadores de Histórias”, do Núcleo de Arte-Educação da USP, estará neste domingo (17/10), no Itaú Cultural, para apresentar o espetáculo interativo *Contos e Cantos Populares Brasileiros*. Pela primeira vez em temporada na cidade, a peça foi concebida para levar histórias, canções, adivinhas, parlendas e trava-línguas da cultura popular a 5 mil crianças de 28 cidades ribeirinhas ao Rio Paranapanema, no interior de São Paulo e Paraná. A obra do pesquisador potiguar Câmara Cascudo (1899-1986) é referência fundamental nessa mistura de contos e cantigas com brincadeiras em que o público é convocado a participar. A direção é de Regina Machado. A performance começa às 17 horas e os ingressos gratuitos serão distribuídos a partir das 10h30. O Itaú Cultural fica na Avenida Paulista, 149, próximo à Estação Brigadeiro. O telefone é 2168-1700.

Do site:

<http://www.metro.sp.gov.br/aplicacoes/news/tenoticiasview.asp?id=6565E354F4&categoria=6540CF&idioma=PO&secao=ACONTECENDO>

Disponível em: 20/01/2009.

2. 23ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (Outubro-Novembro/1999):

Retrospectiva Cine Mexicano

A Época De Ouro Dos Melodramas Mexicanos:

Houve um tempo em que o cinema sabia arrancar suspiros e arrastava multidões para os cinemas, falando em espanhol. Com filmes que sabiam manter uma fórmula, como se fossem bastiões de uma vigília moralista que a fé e o arrependimento regenerava. Seus elementos: noivas seduzidas e abandonadas, mães desconsoladas, prostitutas, gigolôs, sedutores e miseráveis. Nesse caldeirão de luxúria e devassidão, todos os elementos se misturavam e sempre se renovavam com a riqueza dos cenários e muitas outras qualidades artísticas que fizeram história e hoje são lembradas como uma época de ouro.

Era um tempo em que esse cinema falava invariavelmente espanhol e era produzido no México para se espalhar por toda a América Latina com furor e adoração. Seus astros galantes e suas divas carnudas e seus sedutores tinham legiões de admiradores. Maria Félix, Dolores del Río, Andrea Palma, Julián Soler, Ninón Sevilla, Agustín Lara, Domingo Soler, Pedro Armendáriz, Tito Junco, Arturo de Córdova, até hoje são lendas.

Essa indústria poderosa de sonhos sequer se abalava com a concorrência dos filmes americanos. Ao contrário, eram os americanos que se preocupavam em associar-se aos seus estúdios e produções, importando ainda os seus talentos. Esse cinema tinha o seu próprio espaço e era até mesmo mais visto do que os produtos de Hollywood. Seus técnicos, principalmente o fotógrafo Gabriel Figueroa (homenageado com um livro e uma retrospectiva na 19ª Mostra), deram ao cinema

mexicano obras de primorosa qualidade artísticas, transformando-as em verdadeiras peças de antologia.

A revisão do cinema mexicano oferece uma fonte inesgotável de descobertas, pela estética, a suntuosidade, o realismo mágico, suas utopias, o moralismo, a abundância barroca e os interlúdios mais supremos que existam para encurtar uma distância entre céu e inferno, entre pureza e perdição, entre crime e castigo. Uma fórmula que, certamente, ainda comanda o inconsciente coletivo. Um modelo consagrado de cinema que teve o seu apogeu entre os anos 40 e 50. Uma fonte na qual ainda bebem muitos novos discípulos e imitadores baratos e até expoentes do cinema contemporâneo. (Leon Cakoff).

Retrospectiva Cine Mexicano – Filmes Exibidos:

1. Aventurera, De Alberto Gout
2. Doña Barbara, De Fernando De Fuentes
3. Doña Perfecta, De Alejandro Galindo
4. El Rebozo De Soledad, De Roberto Gavaldón
5. La Mujer Del Puerto, De Arcady Boytler
6. La Otra, De Roberto Galvadón
7. **Las Abandonadas, De Emilio Fernández**
8. Perdida, De Fernando A. Rivero
9. **Rio Escondido, De Emilio Fernandez**
10. **Salón México, De Emilio Fernández**
11. Tlayucan, De Luis Alcoriza
12. **Víctimas Del Pecado, De Emilio Fernández**

Filmes de Ferrnández - Programação

Víctimas Del Pecado (1950 85 minutos - P&B)

<u>15/10</u>	15:00	Sala Cinemateca
<u>20/10</u>	17:00	Sala Cinemateca
<u>26/10</u>	20:30	Centro Cultural São Paulo

Rodolfo, um gigolô, aceita que a prostituta Rosa volte a viver com ele, mas com uma condição: que ela jogue na lata do lixo o seu filho recém-nascido. Violeta, sua companheira de cabaré, com a ajuda de Santiago, salva o menino, o chama de Juanito e o cria como se fosse seu. Rodolfo mata Santiago, Violeta mata Rodolfo ao vê-lo surrando Juanito. O menino vai para a rua engraxar sapatos e vender jornais, sua mãe adotiva na prisão. Eles esperam que um decreto presidencial faça justiça.

Direção : Emilio Fernández **Roteiro:** Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno
Elenco: Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta, Ismael Pérez Poncianito, Rita Montaner **Produtor:** Pedro A. Caledrón.

Las Abandonadas (1944 101 minutos - P&B).

<u>18/10</u>	18:30	Centro Cultural São Paulo
<u>19/10</u>	20:30	Centro Cultural São Paulo
<u>20/10</u>	18:45	Sala Cinemateca

No México de 1914, Margarita é abandonada por Julio que era casado com uma outra. Expulsa de casa pelos pais, a traída muda-se para a cidade grande onde nasceu o seu filho Margarito. Para se sustentar, vai se prostituir, onde conhece um general por quem se apaixona e com quem acaba indo viver. Sua vida se complica ainda mais ao se ver envolvida nos golpes do militar. Margarita é presa e seu filho é enviado a um orfanato.

Direção: Emilio Fernández **Fotografia:** Gabriel Figueroa **Elenco:** Dolores del Rio, Pedro Armendáriz, Victor Junco, Paco Fuentes.

Salón México (1948 95 minutos - P&B)

<u>16/10</u>	15:00	SALA CINEMATECA
<u>25/10</u>	20:30	Centro Cultural São Paulo
<u>28/10</u>	18:45	Sala Cinemateca
<u>29/10</u>	18:30	<u>Centro Cultural São Paulo</u>

Paco explora Mercedes em um cabaré e a dupla ganha um concurso no Salón México. Só que Paco não dá a parte do dinheiro que Mercedes precisa para pagar a formatura de Beatriz, a irmã menor, num caro colégio de senhoritas. Depois de um roubo, Paco e Mercedes vão presos. Um guarda quer ajudar Mercedes e vai visitar sua irmã no colégio, por quem se apaixona. Só que Beatriz ama um tenente da aviação, filho da dona do colégio. Ao sair da prisão, Mercedes concorda com o casamento da irmã mas ela e Paco acabam se matando ao curso de mais uma discussão.

Direção: Emilio Fernández **Roteiro:** Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández **Elenco:** Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo, Mimí Derba, Carlos Múzquiz **Produtor:** Salvador Elizondo.

Rio Escondido (1947 96 minutos - P&B)

<u>17/10</u>	20:30	Centro Cultural São Paulo
<u>18/10</u>	20:30	Centro Cultural São Paulo
<u>21/10</u>	15:00	Sala Cinemateca

O

Drama cívico de uma bela professora de província a quem o presidente do México encomenda pessoalmente a difícil missão de educar as crianças de uma aldeia, dominada por um caudilho cruel.

Ao final, a professora vence o caudilho, mas morre de ataque cardíaco. Um filme chinês, com temática muito semelhante, Nenhum a Menos, de Zhang Yimou, presente na seleção da 23ª Mostra, acaba de vencer o festival de Veneza.

Direção: Emilio Fernandez **Fotografia:** Gabriel Figueroa **Elenco:** Maria Felix, Domingo Soler, Carlos Lopez Moctezuma, Fernando Fernandez .

Informações: <http://www2.uol.com.br/mostra/23/portug/retrospectiva/mexico.htm>

Site disponível em: 08/01/2009.

3. Mestres do Cinema Mexicano - Homenagem ao Centenário de Emilio “El Indio” Fernández (mostra organizada pelo Consulado Geral do México no Rio de Janeiro, em conjunto com o Departamento de Cinema e Vídeo do Instituto de Arte e Comunicação da Universidade Federal Fluminense-UFF).

De 8 a 17 de março de 2005 na Cinemateca do MAM-Rio de Janeiro, filmes e mesa-redonda sobre o cinema clássico mexicano. Cópias novas e restauradas, todas em 35mm.

Não se pode pensar no chamado período de ouro do cinema mexicano sem retomar o sempre atual tema do papel do Estado como incentivador das artes e da cultura em geral. O cinema mexicano ganhou impulso a partir do sucesso de *Allá en el Rancho Grande*, de 1936, dirigida por Fernando de Fuentes, que obteve reconhecimento da crítica internacional e acionou os mecanismos que fizeram o México investir na produção fílmica a partir de um modelo cinematográfico baseado nos grandes estúdios e na segmentação em gêneros.

Um dos mais frutíferos exemplos das relações entre cinema e Estado encontra-se na experiência mexicana no início da década de 40 do século passado, quando se pensou em uma verdadeira política de desenvolvimento para o audiovisual. É na presidência de Ávila Camacho (1940-1946) que a indústria cinematográfica mexicana ganha vulto através de uma bem urdida estrutura de incentivos públicos e privados. Em 1941, foi ratificada uma lei ainda do governo Cárdenas (1934-1940), que obrigava a exibição de filmes nacionais em todas as salas do país. Em 1942, foi criado o Banco Cinematográfico, instituição privada que contava com o apoio do Estado, filiada ao Banco de México. Em 1947, ele foi nacionalizado no governo de Miguel Alemán, passando a se chamar Banco Nacional Cinematográfico e se converteria na primeira experiência latino-americana de uma fonte de crédito exclusiva para o cinema, tendo, sob sua responsabilidade, duas distribuidoras: a Películas Nacionales, criada em 1947, que operava no território mexicano, e a Películas Mexicanas (Pelmex), fundada em 1945, que distribuía para toda a América Latina os filmes da CLASA, Filmex, Grovas e Films Mundiales e que também controlava uma rede de mais de quarenta salas espalhadas pelo continente e Espanha. De um lado, um governo ultraconsciente do papel que o cinema desempenhava na formação de um imaginário nacional e, de outro, toda uma fortuna acumulada por empresários ávidos em aproveitar as oportunidades econômicas geradas pela Segunda Guerra Mundial. Com a Europa e os Estados Unidos envolvidos na guerra, Argentina e México aproveitaram as chances de suprir de filmes os mercados hispânicos, incluindo aí a Espanha.

O ano de 1940 marca a estréia de *Cantinflas con Ahí está el detalle*, seguido de *Ni sangre, ni arena* (1941), paródia de *Sangue e areia*, (com Tyrone Power e Rita Hayworth). Dois outros sucessos sinalizam o início dessa década de ouro: o melodrama *Cuando los hijos se van*, estrelado pela “mãe favorita de todos os tempos”, Sara Garcia, e a comédia *Ay Jalisco, no te rajes!*, que estabeleceu Jorge Negrete como o ator-cantor por excelência.

O país investe em um processo industrial de cinema e, simultaneamente, na formação de uma iconografia que ampare seu projeto nacional-desenvolvimentista. Apoiados em um eficiente star-system, diversos gêneros narrativos são cristalizados no período, como o melodrama (e suas variadas sub-categorias, como o urbano, o rural, o de cabareteras...), o romance policial, a comédia, a comédia ranchera (repleta de números musicais de matriz folclórica e popular). De uma maneira ou de outra, todos esses gêneros trazem a marca de uma imaginação melodramática.

Emílio “El Indio” Fernández talvez seja uma das figuras que melhor materializem esse projeto de construção de uma iconografia da identidade nacional mexicana. Filho de pai espanhol e mãe indígena, nasceu em Coahuila, México, em agosto de 1904. Costumava criar muitas lendas em torno de si mesmo: contava que ensinou Rodolfo Valentino a dançar e que posou nu para o escultor que fez a estatueta do Oscar. O mito, a lenda e o gênio se combinaram neste pitoresco personagem, que oscilava entre a brutalidade e a ternura. Reza a lenda que abandonou seus estudos para unir-se à Revolução Mexicana quando tinha 12 anos. Capturado pelas tropas do governo, foi condenado a vinte anos de prisão, fugiu e migrou para os Estados Unidos onde permaneceu por vários anos trabalhando em Hollywood. No começo dos anos trinta, regressa ao México para trabalhar como ator de cinema, ofício que alternará com o de diretor a partir de sua estréia na direção em *La Isla de la Pasión*, de 1941. Embora as origens da carreira de Fernández se confundam no mar de contradições que o próprio diretor gerou em suas muitas declarações à imprensa e a seus biógrafos, o certo é que “El Indio” se envolveu completamente com o cinema no final dos anos vinte, ainda em Hollywood. Suas participações como figurante na capital do império do cinema trouxeram muitas amizades com vários dos mexicanos que trabalhavam naquela cidade, muitos dos quais voltariam ao México para integrar-se à nascente indústria do cinema. Fernández regressou a seu país por volta de 1934, ano em que participou, como ator, em *Corazón Bandolero* (1934), de Raphael J. Sevilla e em *Janitzio* (1934), de Carlos Navarro, seu primeiro papel como protagonista.

Emílio Fernández influenciado por Serguei Eisenstein, John Ford e pela pintura de Diego Rivera e José Clemente Orozco. Mas foi mesmo com a indispensável colaboração do fotógrafo Gabriel Figueroa, do roteirista Maurício Magdaleno, da montadora Gloria Schoemann e dos atores Dolores del Río e Pedro Armendáriz, entre outros, que “El Indio” construiu uma estética muito particular, projetando diversos signos de mexicanidade no imaginário internacional. Considerado fundador da “escola mexicana de cinema”, Fernández é o responsável maior pelo reconhecimento internacional da originalidade e importância que esse cinema teve nas décadas de 40 e 50 e que, ainda hoje, impacta cinéfilos mundo afora. Sua obra, no geral, é profundamente nacionalista e simpática ao discurso indigenista da época. Recuperava, assim, uma matriz popular que romantizava o indígena, freqüentemente associado a um passado inocente e idílico de uma suposta cultura pré-colombiana. Em estreita colaboração com o mestre da fotografia de cinema Gabriel Figueroa, “El Indio” constrói uma forte identidade visual mexicana glorificada na paisagem, na dramaticidade de um céu desenhado por nuvens, na afirmação de uma indumentária “tipicamente mexicana” – como o sarape e o rebozo – e, mais importante, na extrema beleza de rostos heróicos indígenas, domesticados na plástica perfeita de dois magníficos e sublimes atores: Pedro Armendáriz e Dolores del Río.

Pedro converteu-se no galã por excelência, tendo atuado em mais de 160 produções mexicanas e, aproximadamente, trinta filmes entre Estados Unidos, França, Espanha, Inglaterra e Itália. Contracenou com estrelas como Martine Carol e Silvana Mangano, mas foi com a mexicana Dolores del Río que conseguiu uma química perfeita. Esta, por sua vez, foi a primeira estrela mexicana de cinema com apelo internacional, conquistado através de uma extraordinária carreira nos anos vinte em Hollywood. A convite de Fernández, a atriz regressou ao México em 1942, depois de sua separação de Cedric Gibbons, famoso diretor de arte da Metro-Goldwyn-Mayer e após rumores de um possível affair com Orson Welles. Com seu papel em *Flor Silvestre* (1943), a atriz tornou-se, com quase 40 anos, a maior estrela de cinema de seu país. Atuou em mais de 80 filmes, entre Estados Unidos, Europa, México e Argentina.

Figueroa é considerado um dos melhores fotógrafos de cinema de todos os tempos. Nasceu na Cidade do México em 1908 e começou como fotógrafo de still, em 1932, em *Revolución*, de Miguel Contreras Torres. Em 1935, vai para Hollywood com uma bolsa de estudos para estudar com Greg Toland, fotógrafo de *Cidadão Kane*. Seu primeiro filme como diretor de fotografia, *Allá en el Rancho Grande*, foi premiado no Festival de Veneza. A parceria com Fernández se inicia com *Flor Silvestre* e durou treze anos. Em 23 filmes, a dupla desenvolveu o que é considerada uma estética nacionalista por excelência, bem representada em filmes como *Enamorada* (1946), *Rio escondido* (1947) e *Pueblerina* (1948).

Para sempre identificados como sinônimo da quintessência do cinema mexicano de qualidade, Fernández e Figueroa afinaram o projeto de construção de uma identidade visual nacional cujo desejo ia de encontro ao cinema de décadas anteriores, considerado derivativo do teatro (da zarzuela, musical espanhol) e, também do cinema hegemônico de Hollywood. Contrário a uma mera expressão mimética que marca não apenas o México, mas a América Latina em geral, numa espécie de “complexo de inferioridade” perene, consequência, afinal, do pós-colonialismo — onde padrões estéticos e visões de mundo eurocêntricas, representados em noções de “cultura”, “bom gosto” e “inteligência” eram impostos como uma tradição natural que o continente deveria simplesmente absorver sem reflexão — Fernández, ao contrário, se inspirou em artistas mais próximos dele como, entre outros, Diego Rivera, Rodrigues Lozano, Guadalupe Posada e, sobretudo, no pintor Gerardo Murillo. Também conhecido sob o pseudônimo de Dr. Atl, Murillo foi quem primeiro rejeitou o pictorialismo eurocêntrico ao explorar temas mexicanos em uma nova linguagem visual, complementando a perspectiva linear tradicional com outra, curvilínea, que acentuava as formas esféricas da natureza. É a partir das contribuições pictóricas de Murillo e do trabalho gráfico de Posada — em especial em sua famosa série de magueyes — que Fernández se inspira para construir cinematograficamente a paisagem mexicana tão celebrada em seus filmes.

A seleção de filmes programados nesta mostra, além de celebrar o centenário de Fernández e, por que não, também o de Dolores del Río, nascida em 1904, testemunha, em seu conjunto, o trabalho coletivo de artistas excepcionais e de um momento ímpar na história do cinema mundial.

Programação da Cinemateca do MAM

08/03, 18h30 *Santa entre demônios* (Salón Mexico, 1948). Com Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta. 95’.

Mercedes, dançarina e prostituta (cabaretera) do Salón México, trabalha para pagar os estudos da irmã caçula, que nada sabe sobre a real ocupação da irmã. Vencedora de um concurso de dança com Paco, seu cafetão, este se nega a dividir o prêmio. Quando ela rouba o dinheiro, seus problemas se agravam. O filme é um dos poucos em que Fernández se volta exclusivamente ao cenário urbano, não incorporando a dicotomia clássica entre rural X urbano, que simbolizava a contradição entre inocência/virtude e ameaça. Paradoxalmente, o diretor considerava essas obras urbanas (que incluem *Vítimas do Pecado*, de 1950) como filmes menores, por sua adesão mais óbvia a um repertório melodramático mais tradicional. No entanto, são exatamente esses filmes que catalisam o maior número de elogios e reconhecimento por parte da crítica que, recentemente, tratou de rever a obra e a importância do diretor.

09/03, 18h30 *Flor Silvestre* (Flor Silvestre, 1943). Com Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Miguel Ángel Ferriz. 94’.

No povoado de Bajío, início do século XX, o filho de fazendeiros José Luis se casa secretamente com a bela camponesa Esperanza. Don Francisco, pai de José Luis, desaprova o casamento e acaba por deserdar o filho, que se junta então à Revolução. A felicidade do casal permanece até a consolidação da Revolução, quando falsos revolucionários seqüestram Esperanza e seu filho, impondo a José Luis, mais uma vez, um destino de lutas. Antes deste filme, Fernández havia realizado outros dois de menor

expressividade e popularidade (La isla de la Pasión, em 1941 e Soy puro mexicano, em 1942) até que produz este melodrama capitaneado pelo produtor e diretor da Films Mundiales, Agustín J. Fink. A produtora havia sido fundada em 1939 para instaurar um modelo industrial a exemplo de Hollywood, mantendo um sistema de contratos de exclusividade. Será este o sistema que irá reunir em torno de Fernández, Gabriel Figueroa e o roteirista Maurício Magdaleno. A equipe, assim como Fink, convidam a já famosa atriz Dolores del Río para participar do filme, junto com Pedro Armendáriz, e Flor Silvestre se transforma num enorme sucesso de público, marcando o início dessa colaboração e a inscrição de del Río como diva, também, do cinema mexicano.

10/03, 18h30 Coração torturado (Bugambilia, 1944). Com Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Julio Villarreal. 105'.

Em meados do século XIX, Amália, filha de um rico mineiro, apaixona-se pelo capataz Ricardo, mas o amor de ambos não é aprovado pelo pai da moça. Ricardo parte para Guanajuato, onde enriquece com mineração e volta para casar com Amália. Contudo, o destino ainda há de reservar um trágico desenlace para o casal. A produção do filme foi permeada por estouros no orçamento, que incluía despesas com uma detalhada reconstrução de interiores em estúdio e todo um suntuoso figurino para Dolores del Río, criado por Royer, estilista de Hollywood e o mesmo que assina os modelos usados pela atriz em Las Abandonadas (1944). Coração torturado é o quinto filme de Fernández, e o terceiro que reúne toda a equipe (Figueroa, Magdaleno, a montadora Gloria Schoeman, Dolores del Río e Pedro Armendáriz). Esta equipe completa (com exceção de Gloria, que não montou o primeiro filme do grupo, Flor Silvestre) produziu, ao todo, cinco filmes, dos quais quatro estão nesta mostra. Como em outros melodramas realizados pelo grupo, compõem questões vinculadas a diferenças de origem social, como barreira para o desenlace amoroso, o que se desenvolve através da exaltação da beleza “mestiça” de Dolores del Río. Muitos foram os conflitos de relacionamento entre a diva e o diretor nas filmagens de Coração torturado, tendo ela declarado que este seria o último filme que faria com Fernández. No entanto, ainda fez mais dois, La malquerida (1949), e Reportaje (1953).

11/03, 17h A permanência do melodrama. Mesa redonda e debate com o Exmo. Sr. Jorge Sánchez, Cônsul Geral do México no Rio de Janeiro; Sílvia Oroz, pesquisadora e especialista em cinema latino-americano; Maurício de Bragança, doutorando em Letras (UFF); Mariana Baltar, doutoranda em Comunicação (UFF). Mediação de João Luiz Vieira, professor doutor do Depto. de Cinema e Vídeo da UFF.

12/03, 16h As abandonadas (Las abandonadas, 1944). Com Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Victor Junco. 101'.

A jovem Margarita é enganada e abandonada por seu marido, obrigada a ir para a cidade trabalhar num bordel para sustentar o filho. O que se sobressai é a figura da mãe devotada e dotada de beleza fascinante que encanta Juan Gómez, suposto general revolucionário, que a resgata do bordel, prometendo-lhe uma vida feliz e familiar. Os infortúnios da personagem continuam: Gómez é desmascarado e acaba morto enquanto Margarita é presa como cúmplice e segue sua vida de sacrifícios em prol do filho. Embora Las abandonadas reúna elementos do gênero cabaretera, como cenários de bordel e das ruas, é, na realidade, um melodrama maternal, construindo a personagem da mãe sacrificada, sofredora e santificada. A produção foi marcada por percalços, desde o falecimento do diretor da Films Mundiales, Agustín J. Fink, até a proibição pela Censura, quando o filme estava finalizado. O incidente foi resolvido em 1945, com a mobilização da imprensa, cercando o filme de uma aura de expectativas e sucesso junto ao público.

12/03, 18h Maria Candelária (Maria Candelária, 1943). Com Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán. 101'.

María Candelaria e Lorenzo Rafael, jovens indígenas de Xochimilco, desejam casar-se apesar de circunstâncias adversas. Os habitantes do povoado hostilizam María por ser filha

de uma prostituta, e o casal enfrenta a avareza do comerciante Don Damián, que deseja a jovem. Quando ela adoece de malária, Lorenzo rouba remédio e um vestido na loja de Don Damián, desencadeando a tragédia para o casal de namorados. O filme foi claramente inspirado em uma produção mexicana de 1934, *Janitzio*, dirigida por Carlos Navarro, e na qual “El Indio” interpretou o protagonista. María Candelária é o primeiro filme de temática indigenista dirigido por Fernández, que retornaria ao tema em títulos como *La perla* e *Maclovía*. O filme deu ao México a Palma de Ouro em Cannes em 1946 além do prêmio máximo da Bienal de Veneza no ano seguinte, consagrando internacionalmente a excelência do cinema mexicano.

13/03, 16h Manchada pelo destino (Pueblerina, 1948). Com Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Ismael Pérez. 111’.

Aurégio regressa a seu povoado depois de cumprir pena por tentar vingar o estupro de sua namorada Paloma, em mãos de Julio González. Ao chegar, se intera da morte da mãe e do exílio de Paloma e filho, fruto da violência. Ele quer casar-se com Paloma e esquecer o passado, mas o malvado Julio e seu irmão, Ramiro, não estão dispostos a deixá-los em paz. *Pueblerina* é considerado pela crítica o melhor filme de Emilio Fernández. Com um custo muito reduzido, foi a produção mais barata do diretor no período de ouro do cinema mexicano. A aspereza das imagens do filme é respaldada pelas contidas atuações do casal protagonista Columba Dominguez, com quem o diretor viria a casar-se mais tarde, e Roberto Cañedo, ator que só havia interpretado, até então, papéis secundários. O filme recebeu nova versão dirigida pelo próprio Fernández em 1977, *México Norte*, com o mesmo Cañedo no papel principal.

13/03, 18h Vítimas do pecado (Victimas del pecado, 1950). Com Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta. 85’.

A prostituta Violeta recolhe o bebê de sua amiga Rosa, abandonado numa lixeira por pressão de seu cafetão, Rodolfo. Violeta cria o menino e ambos são protegidos por Santiago, dono de um cabaré, que por ela se apaixona. A tragédia acontece quando Rodolfo mata Santiago, e Violeta, por sua vez, mata o cafetão. *Víctimas del Pecado*, segunda incursão de Emilio Fernández pelo universo urbano cabaretero, marca o encontro entre o diretor e a atriz cubana Ninón Sevilla, verdadeiro fenômeno da rumba, cujos filmes, de enorme sucesso, traziam números musicais de forte impacto erótico.

16/03, 16h Siempre Tuya (1950). Com Jorge Negrete, Gloria Marín, Tito Junco.

Ramón e Soledad, camponeses de Zacateca, migram para a capital, deixando para trás uma vida de miséria. Após vários problemas, Ramón triunfa como cantor de rádio e é cobiçado pela atriz texana Mirta. Soledad se decepciona diante da maneira com que Ramón se deixa influenciar pelo sucesso. O casal entra em crise quando Ramón tenta se separar de Soledad. O filme é uma crítica social e, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a terra mexicana, aqui inóspita, estéril e desértica, impulsionando o êxodo rural, tema caro aos cinemas novos do continente na década seguinte.

17/03, 16h Reportaje (1953). Com Arturo de Córdova, Roberto Cañedo, Maria Elena Marqués.

Às vésperas do ano novo, o dono de um jornal oferece dez mil pesos ao jornalista que trazer a melhor notícia da noite. Todos, então, saem à caça de suas histórias, que desfilam pelo filme interpretadas pelos principais astros e estrelas do cinema mexicano, numa verdadeira homenagem e espécie de síntese de uma época de ouro que, de certa maneira, já se encontrava em curva descendente.

Textos: Mariana Baltar, Maurício de Bragança e João Luiz Vieira.

Informações: <http://www.cecac.org.br/>

Site disponível em: 15/01/2009

ANEXO G - Galeria de imagens.

IMAGEM I

Roberto Cañedo e Columba Domingues em *Pueblerina*.

IMAGEM II

Maria Felix em *Enamorada*.

IMAGEM III

Emílio Fernández e Dolores del Río em *Flor Silvestre*.

IMAGEM IV

Dolores del Río em *Víctimas del Pecado*.

IMAGEM V

Pedro Amendáriz e Dolores del Río em *Maria Candelária*.