

Sombreros e Sararapes

No dia 13 de agosto de 1521, heroicamente defendido por Cuauhtémoc, caiu Tlatelolco em poder de Hernán Cortez. Não foi triunfo nem derrota, foi o doloroso nascimento do povo mestiço que é o México de hoje.

Texto escrito em uma placa na Praça das Três Culturas, na Cidade do México.

Estrelas como Dolores del Rio, Maria Felix, Sara Garcia, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Pedro Infante, Mário Moreno "Cantinflas", German Valdés "Tin Tan", Ninón Sevilla, Maria Antonieta Pons, Libertad Lamarque, entre outros, povoaram durante algumas décadas o imaginário cinematográfico latino-americano, tendo sido responsáveis por muitas lágrimas derramadas e risos arrancados de um gigantesco público abaixo do Rio Grande que se deliciava com os melodramas e as comédias mexicanas.

Líderes zapatistas mascarados clamando por *Tierra y libertad!*; mulheres indígenas com tranças carregando pesados fardos de flores ou milho às costas; os sofridos acordes de um bolero traduzindo a dor de amores perdidos e interrompidos; altares e demonstrações exaltadas de fé à Virgem de Guadalupe; a estética particularmente exagerada de telenovelas que lançam estrelas de um *star-system* latino que alimenta com milhões de discos vendidos a indústria fonográfica; fotografias de paisagens desérticas, constituídas por magueys, homens com sarapes e sombreros. Todos esses elementos, e muitos mais, são responsáveis até hoje pela formação de um imaginário popular do tipo caracteristicamente mexicano. Nessa representação está a construção de uma identidade nacional, em grande parte forjada entre as décadas de 1920 e 1940, quando o México foi assolado por discussões públicas relativas a um novo projeto de nação. Cabia aos governos pós-revolucionários redefinir tais conceitos, como "povo", "cultura popular", "identidade nacional", a partir dos "autênticos" signos de uma suposta "mexicanidade".

Brevíssima história de meio século de cinema mexicano

O cinema chegou ao México em 1896, por meio das mãos de

um descendente de italianos chamado Salvador Toscano, que inaugurou a primeira sala de exibição na Cidade do México com a projeção do filme dos irmãos Lumière. Dois anos mais tarde, a "curiosidade" das imagens em movimento chegou ao interior do país, e, antes do fim do século XIX, o México já conhecia o cinema de Lumière, Méliès e Edison. Nessa época, o cinema não passava de uma curiosa atração nos espetáculos de feiras populares.

Esse momento, que vai de 1896 a 1910, foi marcado pelo registro de cenas cotidianas, como desfiles militares ou festividades cívicas ou religiosas, garantindo a memória fílmica dos anos de ditadura de Porfirio Díaz por meio de uma forte identificação entre o realizador e sua época. A Revolução de 1910 trouxe algumas redefinições das imagens realizadas no México. A ebulição pela qual passava a sociedade foi registrada em documentários que pouco a pouco distanciaram-se do mero aspecto da curiosidade espetacular, para atingir uma simbiose do realizador com os movimentos sociais. Essas imagens adquiriram, com o tempo, um caráter emblemático de um México revolucionário. Alguns historiadores, como Aurelio de los Reyes, consideram essa fase como a verdadeira época de ouro do cinema mexicano, pela intensidade da contemporaneidade presente num cinema político implicado com os movimentos sociais, e que rompia com o registro de imagens destinado à simples curiosidade de um público de espetáculo. Era um período de grande efervescência política, e aos governos revolucionários interessava o registro de imagens que propagassem a revolução e se opusessem às tradicionais imagens ligadas ao regime porfirista. Pouco a pouco, o poder revolucionário, já se institucionalizando, domesticou tais imagens, convertendo-as quase em uma propaganda política de seus governos paternalistas.

A partir dos anos 20, o cinema norte-americano desbancou o cinema europeu na América Latina. Estabeleceram-se no México as grandes distribuidoras hollywoodianas: First National Pictures, Universal, Paramount e Fox. O cinema mexicano sucumbiu, então, à qualidade técnica dos filmes norte-americanos

e à sua competéssima rede de distribuição. O fim da década vai colocar novos problemas e novas perspectivas ao cinema mexicano, a partir da chegada do cinema sonoro.

Imaginava-se que a alta taxa de analfabetismo na América Latina rechaçaria os filmes falados em inglês e legendados em espanhol. De fato, os estúdios de Hollywood passaram a fazer versões de suas produções com atores hispânicos destinadas exclusivamente ao mercado latino-americano. Tal estratégia não logrou êxito devido a alguns fatores. Em primeiro lugar, o que se via na tela era uma verdadeira miscelânea de sotaques, tal era a diversidade de procedências dos atores hispânicos que trabalhavam em Hollywood nesse momento. Além disso, o público latino-americano, já conquistado pelo *star-system* norte-americano, não aprovou as estrelas de “segundo escalão” em subproduções mais baratas e menos cuidadas

À procura de um projeto de nação

O cinema mexicano começou a formar seu vasto público latino-americano em fins dos anos 30, em uma época em que o país rediscutia seus valores, tentando forjar novos conceitos que pudessem identificar um novo projeto de nação.

A Revolução de 1910 tinha como desafio incorporar o povo, ou o conceito que dele se tinha então, num processo de reconstrução nacional. Era necessário romper com a política porfirista que construiu um país que não previa a inclusão da grande maioria indígena e mestiça no seu projeto nacional. Dessa forma, o México presenciou, entre os anos 20 e 40, um grande debate interno que mobilizou seus intelectuais, artistas e políticos em todas as esferas de produção de cultura. Por toda a parte e por todos os meios de comunicação – fosse rádio, revistas, jornais, música, teatro, dança, artes plásticas ou cinema – a tônica do momento era dar conta da discussão do que seria o “tipicamente mexicano”, “o povo mexicano”, a “identidade nacional” construída nos valores de uma “autêntica” mexicanidade. Desse amplo fórum de debate nacional participavam não somente a intelectualidade mexicana como também muitos ilustres estrangeiros que, atraídos pelos novos ventos revolucionário-populares soprados pela Revolução Mexicana, deram sua contribuição nessa reconfiguração de identidade. Por lá passaram André

Breton, os fotógrafos Tina Modotti, Henri Cartier-Bresson e Edward Weston, os cineastas Eisenstein e Luis Buñuel, a dançarina Isadora Duncan e o revolucionário russo Leon Trotsky (que, nos anos 30, conseguiu asilo político no governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) quando perseguido pela política de Stálin).

O governo de Lázaro Cárdenas foi fundamental para a “época de ouro do cinema mexicano”. Organizando o movimento dos trabalhadores urbanos (através da criação da Confederação dos Trabalhadores do México – CTM –, que se converteu num dos pilares do cardenismo), efetivando uma reforma agrária baseada numa



SUGESTÕES PARA LEITURA

ARAÚJO, Luciana. 1995. Dois projetos. Cinema mexicano e Vera Cruz. In: PUÑUELA, Eduardo Canizal. *Buñuel: um jato na contra-mão*. São Paulo: Perspectiva.

CAMÍN, Héctor Aguilar & MEYER, Lorenzo. 2000. *A sombra da Revolução Mexicana*. História mexicana contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Universidade de São Paulo.

LOS REYES, Aurélio. 1987. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Ciudad de México: Trillas.

MONFORT, Ricardo Pérez. 1994. Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940. In: BLANCARTE, Roberto (org.). *Cultura e identidad nacional*. México: Fondo de Cultura Económica.

MONSIVÁIS, Carlos & BONFIL, Carlos. 1994. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. Ciudad de México: El milagro.

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

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. 1985. *Cinema na América Latina*. Longe de deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM. _____, 1995. Duas ou três coisas sobre a transição ao cinema falado na América Latina. *Imagens*, Campinas, n. 5, ago.-dez.

PAZ, Octavio. 1997. *Laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

RIERA, Emilio García. 1963. *El cine mexicano*. México: Era.

estrutura comunal dos *ejidos* controlando o Exército, de onde se originava, seu governo tinha um forte cunho nacionalista e reformista – tendo sido responsável pela nacionalização da Companhia de Petróleo, em 1938, contrariando interesses estrangeiros. Em 1939, um decreto de seu governo impôs aos exibidores a projeção obrigatória de filmes nacionais. Foram montados grandes e modernos estúdios de cinema mexicanos, sendo a Filmex e a Clasa as duas maiores companhias de cinema de então no México. O cinema converteu-se de artesanato a uma das mais importantes indústrias do país. Também tiveram importância nesse crescimento as circunstâncias históricas internacionais. A produção espanhola estava desativada em função da Guerra Civil e o cinema argentino sofria boicote por parte dos EUA (que sobretaxavam os equipamentos e materiais de cinema exportados para lá) em função da simpatia que o governo de Perón nutria pelo nazi-fascismo. Isso fez os filmes mexicanos conquistarem a hegemonia de filmes falados em espanhol no mercado latino-americano.

Em 1945, fundou-se a Pelmex (Películas Mexicanas), distribuidora de filmes mexicanos por toda a América Latina, que também controlava uma poderosa rede que contava com mais de quarenta salas de exibição espalhadas pela América Latina e Espanha. Configurou-se o *star-system* mexicano, ao mesmo tempo em que o cinema já era, definitivamente, um espetáculo de massas, um poderoso meio de comunicação que institui e desperta valores, hábitos, desejos, modelos, ídolos, paixões.

Hispanismo versus indigenismo

Muito do imaginário popular em torno do que se considera a

figura típica mexicana, ainda hoje, foi construída entre as décadas de 1920 e 1940, período em que tais discussões estavam presentes em todos os âmbitos da sociedade, não só nos meios acadêmicos, como também no universo da cultura popular, nos discursos e projetos políticos e nos meios de comunicação de massa. O mexicano ia sendo construído nas artes plásticas, na fotografia, no cinema, assim como na literatura, na música, no teatro popular.

O discurso nacionalista dos governos posteriores à Revolução de 1910 tinha como objetivo o povo mexicano, e agora tentava abarcar, diferentemente da época porfirista, o conceito de categorias marginalizadas: os

pobres, as maiorias. Mas, como se sabe, as maiorias são diversas, heterogêneas, complexas em suas alteridades e o projeto de construção de uma identidade nacional pode ser simplificador, reducionista, homogenizador. Ao mesmo tempo, a construção de estereótipos é um processo domesticador de conceitos de diversidade e diferenças, ou seja, ao se elegerem os signos “oficiais” da mexicanidade no pós-revolução, trabalhava-se ao mesmo tempo no âmbito do “governável”, do controle, da domesticação. Instituiu-se “o mexicano” ao mesmo tempo em que se institucionalizava o processo revolucionário, num projeto em que os conceitos de nação, governo revolucionário e povo estavam intimamente imbricados. Muitos artistas colaboraram com os governos revolucionários: Diego Rivera, com seus inúmeros murais pintados em prédios públicos, e também Manuel M. Ponce, músico de formação erudita que se dedicou a buscar nas raízes mais profundas das tradições folclóricas de seu povo – muitas vezes identificado com o indígena – a reconfiguração de uma identidade nacional, tendo seu trabalho sido adotado em 1916

pelo programa nacionalista oficial. A formação de tais estereótipos ocorreu junto ao crescimento e consolidação dos meios de comunicação de massa, como o teatro de revista nas duas primeiras décadas do século XX, e o rádio e o cinema nos anos 30 e 40.

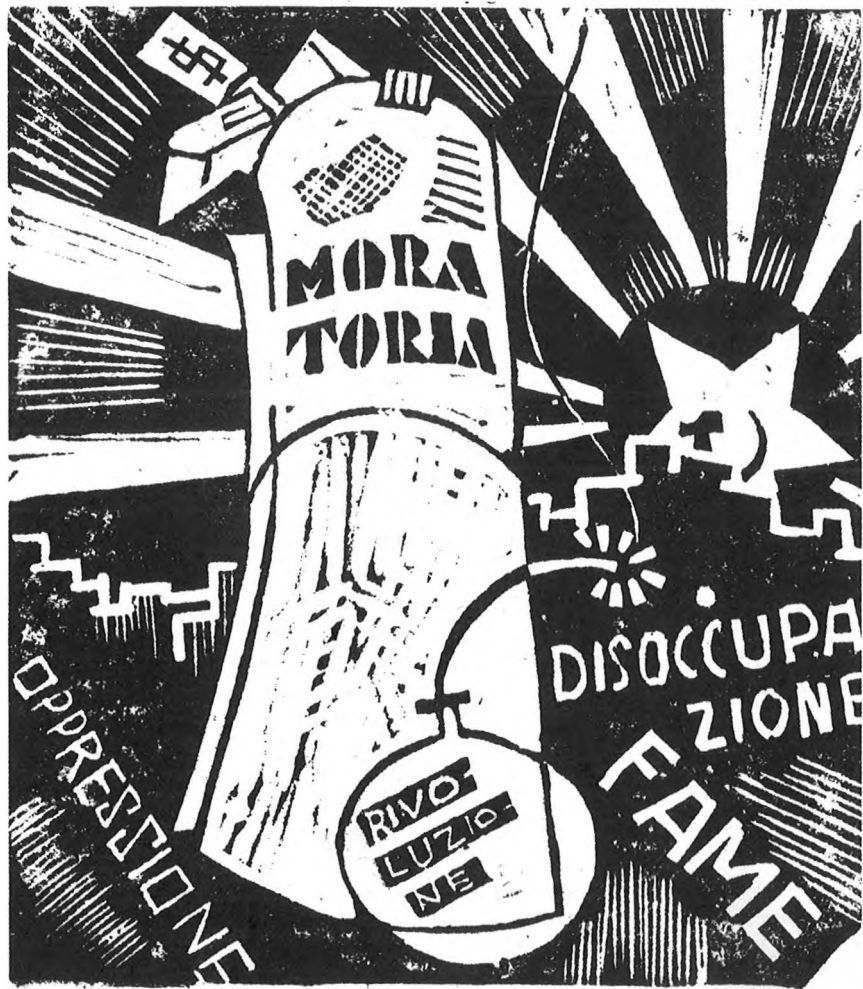
Também importante nesse processo foi a visão do mexicano fornecida pelo olhar estrangeiro construído por aqueles que estiveram no México identificados com os objetivos da Revolução. Henri Cartier-Bresson exerceu influência sobre a obra de Manuel Álvarez Bravo, assim como Tina Modotti. Eisenstein colaborou de maneira decisiva na configuração dos elementos de mexicanidade por meio de seus trabalhos e diálogos com Diego Rivera, Gabriel Figueroa e outros intelectuais mexicanos. Tudo formou um canal de mão dupla no qual as contribuições foram de lado a lado, definindo caracteres e ressignificando elementos e valores.

Nesse amplo painel de debate, discursos colocaram-se de acordo com os interesses dos grupos sociais existentes naquele momento. Antagônicos e conflituosos foram os discursos agrupados em torno de um projeto indigenista, de um lado, e hispanista, de outro. Houve também um início de viés latinoamericanista, que, logo, afinou-se com a proposta norte-americana de panamericanismo.

Para os indigenistas, o sentido da mexicanidade estava no reconhecimento de suas tradições ancestrais. Por isso, reivindicavam um passado indígena, brutalmente negado pela chegada dos espanhóis. O indígena foi tomado como elemento que carregava em si o que de mais autêntico havia na cultura mexicana. Os meios de comunicação não cansavam de divulgar a imagem de um indígena heróico, valente, virtuoso, romantizado e completamente distante da realidade vivida pelos povos indígenas daquelas décadas. Mas, ainda assim, como integrá-lo no projeto de construção da identidade nacional? O certo é que, para tais defensores, o sentido da mexicanidade passava obrigatória e essencialmente pelo resgate da figura do indígena, fosse lá de que indígena estivessem falando. A música popular, o teatro e o cinema expuseram à exaustão suas imagens do indígena, o “elemento tipicamente mexicano”.

O cinema mergulhou de cabeça nesse projeto de discutir o mexicano por meio do resgate da figura do indígena. Grande parte das companhias de cinema fundadas nessa época tiraram seus nomes da cultura pré-hispânica: *Aztlán Films*, *Popocatépetl Films*, *Quetzál Films*. Nas telas, o indígena pertencia a um passado mítico, heróico, romântico e distante, no qual não havia elementos da contemporaneidade ou da marginalização social em que viviam.

Paralelamente à imagem do indígena romantizado pelo cinema, no imaginário popular a idéia do indígena contemporâneo ainda era o de pária social, selvagem, sujo e desarrumado. No teatro



de comédias era muito comum esse estereótipo, e também dessa maneira ele se foi incorporando, pouco a pouco, no projeto de reconstrução de identidade nacional. Assim que chegavam à cidade, os indígenas logo percebiam que uma desvalorização das sandálias e das *tortillas* de milho, símbolos de inferioridade social por associarem-se à cultura indígena. Tratavam logo, portanto, de trocar as sandálias por sapatos e as *tortillas* de milho por *tortillas* feitas de trigo.

Mas, sem dúvida, uma contribuição definitiva ao pensar “o mexicano” a partir de uma identificação deste com o elemento indígena veio da experiência de Eisenstein no México. Ao pensar sua obra, inacabada, *Que viva México!*, o diretor soviético ajudou a fundar uma imagem da mexicanidade que dialogava de maneira decisiva com as idéias colocadas pela vanguarda artística revolucionária de então. Filiado a uma cadeia discursiva em que o elemento popular era o agente da transformação e o que dava significado ao projeto revolucionário, o indígena de Eisenstein de uma certa maneira afastava-se da temática nacionalista, ao mesmo tempo que se aproximava “do mexicano”, através de fortes cores realistas, ainda que forjando um certo estereótipo folclorizado, que viria a ser apropriado pela obra de alguns cineastas mexicanos, como Emilio Fernandez e o fotógrafo de cinema Gabriel Figueroa. O cineasta mergulhou fundo, ajudado por interlocutores mexicanos que lhe revelavam seus signos culturais, dando dimensão a um México épico, que apresenta o indígena ao lado da amplidão do deserto mexicano, do maguay, de um céu dramático. O filme foi pensado em seis episódios, cujos nomes já dão o significado dessa busca pela essência mexicana: o prólogo levaria o nome de *Calavera*, os outros, *Sandunga*, *Maguay*, *El milagro español*, *La soldadera*, e um epílogo, sem nome específico. Eisenstein foi, sem dúvida, quem mais marcas deixou nesse percurso de um resgate do tipicamente mexicano a partir da aproximação de um elemento que recuperasse um passado pré-colombiano ao mesmo tempo que atribuísse a essa configuração um teor popular-revolucionário nos moldes propostos pelo projeto socialista soviético. A esse modelo “indigenista” trabalhado por estes intelectuais comprometidos com o projeto revolucionário, opunha-se uma tradição hispanista.

Os hispanistas acreditavam que os elementos herdados da “Pátria-mãe” eram o que havia dado caráter aos mexicanos. A Conquista teria sido um acontecimento doloroso, porém necessário, para levar o México à “civilização”, tirando-o da “barbárie” em que se assentavam as culturas pré-colombianas. Os grandes legados da

civilização mexicana, para os hispanistas, teriam sido a própria língua castelhana e a religião católica, expressa no fervoroso culto à Virgem de Guadalupe. Politicamente, os hispanistas estiveram mais ligados aos estratos mais conservadores da sociedade, muitas vezes identificados com as forças políticas que sustentaram o porfirismo e ao discurso da Igreja Católica. Para muitos, ser mexicano era ser católico, ou seja, a religião herdada dos espanhóis trazia em si mesma o sentido primeiro do “ser mexicano”, o que reforçava o argumento conservador ligado ao discurso hispanista.

A reação aos hispanistas identificava uma postura hispanófoba por parte dos mexicanistas que renegavam a herança hispânica. Apesar de uma certa simpatia dos governos pelo discurso indigenista, os meios de comunicação de massa também divulgavam uma expressão mexicana originária da tradição hispânica. Na verdade, enquanto o indígena fazia parte de um esforçado projeto de construção de identidade nacional, elementos hispânicos já se encontravam historicamente assimilados em determinadas manifestações culturais mexicanas.

Os anos 40 viram arrefecer o nacionalismo mexicano que opunha forças indigenistas (ou mexicanistas ou hispanófobas) aos hispanistas, a partir do desenvolvimento e da propagação da estratégia panamericanista proposta pela política da Boa Vizinhança dos EUA. Os discursos amenizaram-se – mesmo porque os valores propostos pelos “governos revolucionários” já estavam institucionalizados. As populações e suas capacidades criativas seguiram produzindo e reproduzindo novos signos e sinais da mexicanidade. A construção da identidade nacional mexicana forjada nessas décadas já fazia parte do imaginário popular, não só do povo mexicano, mas internacionalmente, através dos referidos estereótipos disseminados pelos meios de comunicação de massa.

Hoje, quando o cinema mexicano recupera uma certa inserção no mercado, alguns signos dessa mexicanidade são ressignificados pela própria história e pela experiência da pós-modernidade. A cultura chicana e a experiência mexicana nos EUA trouxeram novos elementos na configuração dos tópicos de mexicanidade contemporânea. Porém, muito do que se inscreve na produção cultural desse país tem ainda matriz nesses anos pós-revolucionários em que a(s) identidade(s) era(m) forjada(s) a partir de um modelo de nação muito bem projetado e definido.

Maurício de Bragança
mauricode@yahoo.com

