

Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández¹

Cultural nationalism and indigenism in Mexican murals and screens: reflections on the representations of indigenous people in the film Rio Escondido (1947), by Emílio Fernández

Andréa Helena Puydinger De Fazio²



Resumo: Propomos, no presente artigo, analisar as representações dos indígenas e os espaços a eles atribuídos no filme mexicano *Rio Escondido* (1947). Dirigido por Emílio Fernández e fotografado por Gabriel Figueroa, *Rio Escondido* narra a trajetória de Rosaura, professora rural que atende ao chamado presidencial para levar a educação ao longínquo povoado indígena. Visando ao desenvolvimento da análise, debruçaremos-nos sobre a obra fílmica, considerando, também, o contexto político-cultural no qual se insere a fonte e o rico diálogo que marca as artes visuais e as representações nacionais mexicanas. Especificamente sobre esse diálogo, a pintura mural de Diego Rivera, *Epopéya del pueblo mexicano*, presente na narrativa fílmica, também será alvo de nossas reflexões. Pautaremos-nos em discussões teórico-metodológicas voltadas para a identidade nacional do caso mexicano e acerca da análise de imagens cinematográficas. Partimos da compreensão de que, apesar da relevância atribuída aos indígenas na formação sociocultural mexicana e nas artes das décadas de 1920 a 1940, as representações visuais lhes atribuem papéis que os inserem às margens, como coadjuvantes e passivos. **Palavras chave:** nacionalismo; indigenismo; México; cinema; Rio Escondido.

Abstract: In this article, we propose to analyze the representations of indigenous people and the spaces attributed to them in the Mexican film *Rio Escondido* (1947). Directed by Emílio Fernández and photographed by Gabriel Figueroa, *Rio Escondido* tells the story of Rosaura, a rural teacher who responds to the presidential call to bring education to a remote indigenous village. Aiming at the development of the analysis, we will focus on the filmic work, also considering the political-cultural context in which the source is inserted and the rich dialogue that marks the visual arts and Mexican national representations. Specifically about this dialogue, Diego Rivera's



Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e
telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos
indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández

mural, Epopeya del pueblo mexicana, present in the film narrative, will also be the target of our reflections. We will base ourselves on theoretical-methodological discussions focused on the national identity of the Mexican case and on the analysis of cinematographic images. We start from the understanding that, despite the relevance attributed to indigenous peoples in the Mexican sociocultural formation and in the arts from the 1920s to the 1940s, visual representations assign them roles that place them on the margins, as supporting and passive ones. **Keywords:** nationalism; indigenism; Mexico; cinema; Rio Escondido.



Introdução

O filme *Rio Escondido* (1947, Dir.: Emilio Fernández), produzido durante a chamada Era de Ouro do cinema mexicano³, narra a trajetória da professora rural Rosaura (Maria Félix). A missão dessa personagem, atribuída pessoalmente pelo Presidente mexicano, seria atuar na educação dos moradores de Rio Escondido, povoado isolado, dominado pela pobreza e “ignorância”. Visava, assim, obter a colaboração, da professora, com o amplo projeto reformista nacional para o desenvolvimento de regiões longínquas, com escasso acesso à educação e à saúde. A fim de restaurar a “moralidade”, o “patriotismo” e recuperar o “bem público”⁴, Rosaura enfrentaria o poder e a corrupção do Presidente Municipal Don Regino Sandoval, que monopolizava os recursos naturais, controlava totalmente a população indígena, o padre da cidade e a antiga professora, que fora impedida de lecionar e obrigada a morar com Regino.

Durante sua estadia em Rio Escondido, Rosaura reativa a escola, anteriormente ocupada pelos cavalos de Don Regino, e ajuda na vacinação da população, junto com o médico Felipe e o padre da cidade. O Presidente Municipal se interessa pela professora, que o despreza e, por toda a narrativa, questiona e denuncia a tirania com que ele trata a população. Sentindo-se afrontado, Don Regino tenta violentar Rosaura, mas acaba morto a tiros pela professora. Esta, que tinha uma doença no coração, também morre.

Rio Escondido foi lançado no início do mandato presidencial de Miguel Alemán (1946-1952), sucessor de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) e primeiro Presidente civil após a Revolução Mexicana. Alemán, inclusive, consta no roteiro de *Rio Escondido* como um dos atores, interpretando a si mesmo (ROTEIRO..., 1947, p. 2). Seu governo foi, segundo Soledad Laoeza (2010), um período marcado por iniciativas para acelerar o crescimento econômico mexicano, fortalecer e ampliar a autoridade do Estado e integrar a nação. Em 1948, *Rio Escondido* foi exibido no Congresso Cinematográfico de Madri, recebendo as premiações de melhor filme, melhor diretor e melhor fotografia. Em 1949, foi premiado em 9 das 17 categorias do Prêmio Ariel, concedido pela Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas (BERNARDETE, 2001).

Dos 102 minutos de duração de *Rio Escondido*, foram dedicados, logo no início da narrativa, aproximadamente 02 minutos para o percurso de Rosaura pela História mexicana, na qual, conforme a narrativa fílmica, a força do povo possibilitou que a nação resistisse à violência e às tentativas de dominação estrangeiras. Conduzida por uma voz *off*, a voz da História, Rosaura sobe as



escadarias do Palácio Nacional e se depara com uma imponente pintura mural, a obra de Diego Rivera, *Epopéya del pueblo mexicano*. A voz *off* narra os acontecimentos e personagens conforme a professora caminha e se dirige às diferentes seções do mural. Na maior parte do tempo, a câmera adquire sua perspectiva, mostrando ao espectador aquilo que os olhos de Rosaura veem, percorrendo os detalhes da pintura enquanto são narrados os acontecimentos e personagens. Em outros momentos, em um plano mais aberto, observamos a professora aproximando-se das enormes paredes, e a vemos pequenina, diante da grandiosidade das imagens e da História.

Desenvolvida no Palácio Nacional entre os anos de 1929 e 1935, *Epopéya del pueblo mexicano* fora estruturada conforme a arquitetura do Palácio. Rivera dividiu a pintura em três partes: a seção central, com o mural intitulado *De la conquista a 1930*; a seção norte (sobre a escadaria direita), com *México Antiguo*, e a seção sul (sobre a escadaria esquerda), com *México de hoy y mañana*. Nos muros norte e sul, em paredes opostas, Rivera retrata, respectivamente, o universo pré-hispânico e o panorama contemporâneo mexicano, representando, na visão de Rochfort (1998), o prólogo e o epílogo da história do país. Na parede central, a pintura abrange diversos períodos da história: da violência da conquista à Revolução Mexicana, passando pela Independência; as invasões estadunidense e francesa; a Reforma e o governo de Porfírio Díaz.

Ainda que, a princípio, o tempo dedicado, em *Rio Escondido*, à monumental obra de Rivera pareça curto ou pouco significativo, os dois minutos nos fornecem elementos para longas discussões. De modo abrangente, podemos investigar a íntima relação entre muralismo e o cinema mexicano, bem como as ações da pintura e do cinema em prol da construção de uma identidade nacional. Além disso, podemos analisar como a abordagem da História, de personagens históricos e da sociedade mexicana, presentes no mural, são resgatados e abordados no filme. Isso, pois, sabemos que era muito cara, ao fotógrafo de cinema Gabriel Figueroa, a possibilidade de transformar variadas manifestações artísticas em murais em movimento. Ademais, entendemos, como inerente ao cinema mexicano, o intenso diálogo com outras artes visuais e o compartilhamento de imagens voltadas para a construção, representação e difusão da identidade, cultura, sociedade, história e nação mexicanas. Sem dúvida o movimento muralista, a trajetória de Diego Rivera e a obra *Epopéya del pueblo mexicano* também contêm ricas possibilidades de investigação.⁵

Rio Escondido, segundo Jorge Ayala Blanco (apud MORA, 2012, p. 80), é a obra fílmica “[...] que melhor revela os ideais de Emilio Fernández, assemelha-



se a uma escultura, solitária e imóvel”. Além disso, trata-se de uma produção de belíssima fotografia, na qual Gabriel Figueroa incorpora técnicas de Sergei Eisenstein, caracterizadas por “[...] ângulos baixos que enfatizam a paisagem e o céu e as pequenas figuras humanas diante deles; os closes de rostos indígenas e mulheres encobertas [...]” (MORA, 2012, p. 80).

Nesse sentido, no presente artigo, voltaremos nossas análises para a representação dos indígenas, o papel a eles atribuído e o espaço por eles ocupado na narrativa de *Rio Escondido* e, como parte componente desta, na obra mural *Epopéya del pueblo mexicano*. Destacamos que *Rio Escondido* ainda não é uma obra amplamente analisada no que diz respeito a pesquisas sobre cinema mexicano e as produções de Emílio Fernández. Na historiografia brasileira, essa escassez se torna ainda mais perceptível. Por isso, neste artigo, dialogaremos, prioritariamente, com a historiografia mexicana e com outras pesquisas estrangeiras.

Interessa-nos investigar como se deu a representação do indígena/mestiço nas referidas obras⁶, pelo fato de serem, em nosso entendimento, pontos chave de estruturação das obras por parte de seus realizadores, bem como temas geradores de intenso debate nas décadas de 1930 e 1940. Por outro lado, partimos do pressuposto de que, mesmo sendo elementos centrais no filme, tal grupo étnico e social foi retratado como uma população silenciada e passiva, diante do protagonismo de outros agentes políticos e sociais do Estado mexicano.

Nesse sentido, buscaremos relacionar a abordagem presente em nossas fontes com os debates sociais, políticos e culturais presentes dos contextos de produção de ambas as obras em questão. Ademais, realizaremos as discussões a partir dos caminhos trilhados pelo filme, valorizando o diálogo e circulação de imagens, símbolos e representações nas diferentes linguagens artísticas.

Por fim, buscaremos analisar *Rio Escondido* partindo sempre das imagens, diálogos e informações contidas nas fontes. A historiografia, as abordagens teórico-metodológicas e outras produções visuais atuarão como suportes que possibilitarão a compreensão e a discussão acerca das imagens fílmicas. Isso, pois, conforme aponta Carlos Alberto Sampaio Barbosa (2009, p. 73), “as imagens são mudas e traduzir seus testemunhos em palavras é, muitas vezes, difícil e perigoso. Seu uso sozinho é quase impossível, afinal, como qualquer outro tipo de fonte, exige seu cruzamento com outros recursos”.



O indigenismo na construção da narrativa de nação pós-revolucionária (1920-1940)

A fim de possibilitar as análises acima propostas, percorreremos alguns processos constituintes da política, cultura e sociedade do México pós-revolucionário, dos anos de 1920 a 1940, a saber: a busca pela identidade nacional apoiada na ideia de nacionalismo cultural, o indigenismo e o apoio às artes, em consonância com os projetos políticos governamentais. Segundo Ricardo Pérez Montfort, a Revolução impactou fortemente a “retórica nacionalista” mexicana, dando início a um impulso renovador nos âmbitos econômico, político, cultural e artístico, por meio de vários debates públicos e polêmicas, processo esse que se estenderia até meados da década de 1940 (PÉREZ MONTFORT, 2007, p. 516).

Conforme John Mraz (2009), uma revolução social das dimensões da Revolução Mexicana, bem como a posterior busca por reconstruir o país, pela identidade nacional e pelo abandono da cultura afrancesada (que marcou o governo de Porfirio Díaz), fizeram com que o México (re)construísse sua autoimagem e descobrisse sua população indígena.

A década de 1920, no México, segundo afirma Carlos Alberto Sampaio Barbosa (2007), foi marcada pelo processo de Institucionalização da Revolução. O fim dos conflitos armados foi selado com a presidência provisória de Adolfo de la Huerta, governador de Sonora. Após sua posse, em 1920⁷, iniciou-se a década de formação do Estado Mexicano Moderno, caracterizada pelos seguintes fatores: dominação dos presidentes sonorenses Adolfo de la Huerta (1920), Álvaro Obregón (1920-1924) e Plutarco Elías Calles (1924-1928); conflitos com a Igreja Católica, companhias petrolíferas e com os Estados Unidos (BARBOSA, 2007).

Para Carlos Monsiváis (1988), esse impulso nacionalista pós-Revolucionário, os aparatos de controle governamental e a perspectiva unificadora oficial, a qual se baseava na ideia de que o Estado estava acima das classes e da luta de classes, fizeram parte da Revolução Mexicana tanto quanto a luta armada. Para o autor, o Estado partia de uma “perspectiva unificadora”, apoiando-se na busca pelo progresso e gerando uma “verbomania nacionalista”, que englobou as mais diversas tendências artísticas e intelectuais. Em 1921, por exemplo, teve início o projeto de “salvação/regeneração do México por meio da cultura” (MONSIVÁIS, 1988, p. 1417). Nesse sentido, o autor afirma que a “unidade nacional” proporcionaria a “fusão”, o “sincretismo” das classes sociais, dos antagonismos políticos e, assim, haveria o “equilíbrio” político, social e cultural



no país (MONSIVÁIS, 1988, p. 1418).

Além disso, segundo José Vasconcelos, Secretário de Educação Pública entre 1920 e 1924, era necessário abandonar o elitismo porfiriano e “[...] conquistar um grande público, incorporar toda a comunidade, trazê-la para testemunhar e atuar nas representações emocionais do processo social” (VASCONCELOS apud MONSIVÁIS, 1988, p. 1420). Nesse contexto, foi criado o Departamento de Belas Artes, iniciativa que objetivava difundir, por meio das expressões artísticas, símbolos, mitos e referenciais históricos nacionais (MONSIVÁIS, 1988).

Na visão de Karen Cordero Reiman, foi, no referido período, que se desenvolveu uma romantização da absorção, por parte da cultura popular, de valores concebidos como nacionais, a exemplo de “pureza” e “comunidade”, os quais foram reforçados pelos escritores mexicanos de então (REIMAN, 2002, p. 70). Diferentes manifestações artísticas também difundiram e reforçaram um conjunto de imagens sobre a cultura nacional, as quais, por sua vez, foram criadas visando a alcançar os sentimentos, valores e costumes do povo mexicano (PÉREZ MONTFORT, 2007, p. 524).

Dentre as referidas manifestações, podemos citar o cinema, que, na década de 1930 passou por um processo de industrialização com forte influência, financiamentos e tecnologia estadunidense. Esses projetos perpassam as décadas de 1920, 1930 e 1940, período no qual os diferentes governos buscaram promover a cultura nacional e a mexicanidade. Inicialmente encabeçados por José Vasconcelos, nomes como Manuel Puig Casauranc, Moisés Sáenz, Ezequiel Padilla, Narciso Bassols, Gonzalo Vázquez Vela, Jaime Torres Bodet e Manuel Gual Vidal representaram a sua continuidade (PÉREZ MONTFORT, 2005).

Nesse sentido, segundo Roger Bartra (1996), tais empreendimentos políticos caracterizaram o nacionalismo cultural. Assim, a construção da identidade nacional permeou a criação de mitos e símbolos sobre o México, sua história, cultura e tradições comuns. O nacionalismo cultural, por sua vez, institucionalizou e difundiu esses mitos, que passaram a ser dotados de ideias políticas e discursos oficiais (BARTRA, 1996).⁸

No México, essa recuperação das origens se relaciona intimamente com a figura do mestiço, que passou a ocupar uma das faces do nacionalismo cultural. Segundo Jorcy Foerste Jacob, demograficamente falando, houve, no final do século XIX e início do XX, a intensificação do contato entre indígenas e mestiços, por fatores como desenvolvimento econômico capitalista, expropriação de terras comunais, conflitos, políticas estatais e casamentos entre indígenas e brancos (JACOB, 2014).



As discussões acima nos possibilitam inferir que esse ideal nacionalista, elo entre artistas e intelectuais, correspondia a interesses políticos e econômicos, fazendo com que a definição, identificação e difusão do “tipicamente mexicano” se dessem por meio de empreendimentos de uma elite política e cultural. Essa conclusão nos remete a duas reflexões.

Primeiramente, delinear nosso entendimento sobre nacionalismo. Partimos do pressuposto, a partir do diálogo teórico com Eric Hobsbawm (1990)⁹, de que o nacionalismo pode ser compreendido como um sustentáculo do poder político estatal pós-revolucionário mexicano, empreendido e impulsionado por camadas dirigentes, as quais se utilizam das artes para atribuir imagens e sentidos à nação. No entanto, esse empreendimento oficial não anula a visão comunitária da imaginação nacional – conforme o conceito de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson (2008). Isso, pois, justamente com as artes e os meios de comunicação, esses referenciais nacionais passaram a compor uma forma de identidade político-social, levando a uma identificação do México e do mexicano com esse conjunto de elementos visuais nacionais.

Em segundo lugar, coloca-nos diante da ênfase étnica existente nos referidos empreendimentos nacionalistas, que identificam o indígena, o camponês e o mestiço como figuras basilares da nação mexicana. Cabem, aqui, algumas reflexões sobre o indigenismo naquelas décadas de institucionalização da Revolução Mexicana. A Direção de Antropologia, fundada no ano de 1917 sob comando do antropólogo Manuel Gamio, teve um papel central na política de legitimação e centralização do poder do Estado pós-revolucionário, voltando-se para o desenvolvimento de políticas indigenistas. Segundo Emilio Kouri, o indigenismo consistiu em

Um conjunto de idéias (sic) e estudos antropológicos surgidos da Revolução com o propósito explícito de civilizar (com o amparo governamental) a vasta população indígena para integrá-la em uma nova cultura nacional [...]. Uma série de políticas oficiais dos governos pós-revolucionários (por exemplo, o muralismo, a promoção das artes populares) visava reconhecer, retórica e simbolicamente, quais aspectos da cultura e da história dos índios formam ou têm que formar partes da verdadeira identidade da nação, isso seria o indigenismo (KOURI, 2010, p. 419-420 apud JACOB, 2014, p. 58).



Antônio Carlos Amador Gil (2015) identifica Manuel Gamio e Alfonso Caso como figuras-chave na formulação e institucionalização de políticas indigenistas. Alfonso Caso, segundo o autor, chegou a afirmar que “[...] a construção da Nação era mais importante que a preservação de uma coleção de culturas anacrônicas” (GIL, 2015, p. 348). Assim, ainda segundo o mesmo autor, para o fortalecimento nacional, seriam empreendidas, entre outros projetos, a mestiçagem dos grupos étnicos que se apresentavam heterogêneos, sua aproximação com os centros urbanos e a difusão e universalização da língua espanhola (GIL, 2015).

Gil (2014) afirma que há diversas variações do indigenismo, não se tratando, dessa forma, de uma política homogênea. Na década de 1930, por exemplo, o enfoque culturalista, que negava a ideia de “cultura superior” e “inferior”, fez com que o termo “raça” indígena fosse gradualmente abandonado. Ademais, existia uma preocupação, por parte dos intelectuais indigenistas, nos anos trinta, em conectar passado e presente nacionais por meio do elemento indígena, valorizando-os como parte integrante da nação – diferentemente do que ocorrera no século XIX, período no qual a valorização do passado indígena se sobrepunha aos indígenas contemporâneos (GIL, 2014).

Ainda segundo Gil (2014), com a realização do I Congresso Indigenista Interamericano, em 1940, foram aprovadas medidas que visavam: sanar os problemas resultantes da concentração de terra; possibilitar o acesso dos indígenas à terra e à água; criar centros de medicina preventiva, entre outros objetivos. Ainda nos anos 1940, durante o governo de Alemán, foi criado o Instituto Nacional Indigenista (INI), do qual Alfonso Caso foi o Diretor e por meio do qual visou realizar uma “aculturação” de cunho oficial, de modo a integrar os indígenas e colocá-los no “caminho do progresso” (GIL, 2014, p. 214-215). Esse processo explicitou que “[...] os indígenas deviam participar e ser incorporados à comunidade nacional mexicana desde que abandonassem a sua cultura e sua identidade” (GIL, 2015, p. 351).

Assim, alinhados às políticas nacionalistas e indigenistas, os muros de diversos edifícios dos séculos XVI e XVIII foram pintados, de modo a divulgar, para o povo, a sua própria história. O muralismo, “[...] uma descoberta do presente e passado do México, algo que a agitação revolucionária levou à tona [...] foi também uma invenção, uma projeção publicitária, uma função política do Estado” (PAZ apud MONSIVÁIS, 1988, p. 1422). Alguns nomes se destacaram como pintores de murais neste período, tais como o já mencionado Rivera, José Clemente Orozco e David Siqueiros, conforme aponta Jacob (2012, p. 1).



Segundo Desmond Rochfort (1998), os primeiros murais, comissionados por José Vasconcelos e a Secretaria de Educação Pública, foram desenvolvidos em prédios como a Capela de São Pedro e São Paulo, a Escola Preparatória Nacional, o Anfiteatro Bolívar e o Colégio Chico por diversos artistas. Nos anos 1930, a principal característica da pintura muralista, ainda segundo Rochfort (1998, p. 84), fora a “reapropriação e reorganização do passado da nação”, de modo a transformá-la em uma história útil. Nesse sentido, para o autor, alguns dos principais murais que resgataram e reconstruíram a história mexicana foram pintados por Diego Rivera no Palácio Nacional e no Palácio Cortez, em Cuernavaca, ambos encomendados pelo governo mexicano. E tudo isso visando alcançar um público mais abrangente e de modo mais acessível, e não somente a burguesia mexicana, objetivando conectar o povo com um passado “esquecido” e de maneira participativa e atuante na história do país (ROCHFORT, 1998, p. 84).

Nos murais do Palácio Nacional, Rivera constrói uma história que, em nosso entendimento, debruça-se de forma significativa sobre as pinturas de história do século XIX, os quais narram a trajetória do México e de seu povo como um processo épico, permeado por grandes personagens, fatos e feitos, pela resistência e mistura de elementos étnico-raciais e culturais. A ideia de continuidade e constante evolução são marcantes nessa obra. Segundo Rubén Espinosa Cabrera (2017, p. 12), devido à constante presença de indígenas em suas pinturas, alguns setores da sociedade mexicana os chamavam, pejorativamente, de “os primatas de Diego” ou “a indiada de Rivera”.

Por outro lado, essa constante presença não elimina o exotismo ao qual os indígenas são associados em Rivera. Para Espinosa Cabrera (2017), o pitoresco é, antes de tudo, um problema político, uma estratégia por meio da qual características físicas diminuem o grau de humanidade de pessoas e grupos. Além disso, segundo Mraz (2009), ao favorecer mais a natureza do que a história, os grupos sociais autóctones passam a ser vistos como produtos da natureza e não atores sociais, passivos, incapazes de ação ou utilizados como parte da paisagem, sem relevância e atuação. Assim, valorizar esse passado que nunca existiu acaba sobrepondo-se aos esforços para construir o futuro (MRAZ, 2009).

Independentemente das abordagens críticas em relação ao muralismo, podemos afirmar que esse estilo de pintura, mais ou menos em consonância com o nacionalismo estatal e o indigenismo, utilizou-se de símbolos, representações e elementos de identificação para dar sentido à nação. Esses sentidos, conforme defende Stuart Hall (2015, p. 31), “estão contidos nas histórias que são contadas



sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”.

Também podemos afirmar que, da mesma forma que o Estado mexicano apoiou e promoveu o muralismo, também o fez com o cinema. Ainda que haja um amplo debate historiográfico no que diz respeito à periodização, características e até ao uso do termo Era de Ouro¹⁰, é marcante, nas análises de distintos autores, que, diante das políticas utilizadas para homogeneizar os povos indígenas no México, o cinema representou um braço do Estado em prol do nacionalismo cultural.

Nesse sentido, podemos apontar as ações protecionistas e monopolistas do Estado para com a indústria cinematográfica, elencadas por Ramirez Berg (1992): a criação do Banco Nacional Cinematográfico, que unia recursos estatais e privados para a produção fílmica; a criação de companhias de distribuição que atuavam em âmbito nacional e internacional; a isenção de impostos para essa indústria a partir de 1946. Assim, “Com esse tipo de participação e proteção estatal, não é de admirar que a indústria cinematográfica mexicana tenha respondido produzindo um número recorde de filmes, nem que muitos deles tivessem uma tendência nacionalista”. (RAMÍREZ BERG, 1992, p. 28).

La indiada de Rivera em Rio Escondido

Diego Rivera pinta em meio a multidão as suas fotografias populares de índios. Dentro, entre, abaixo, ao lado, ante e frente aos cenários, o povo nunca está sobre. [...]. Portanto podemos concordar que no afresco aparece projetada, de maneira multitudinária e anônimamente, a figura coletiva do povo, um povo envolvido e mobilizado na história e predominantemente indígena, entre as figuras notórias dos criollos e/ ou mestiços de perfis próprios, de heróis, governantes, amos, patronos exploradores, líderes revolucionários reais ou icônicos, etc. (ESPINOSA CABRERA, 2017, p. 528-529).

Em *Rio Escondido*, durante os já mencionados 02 minutos nos quais Rosaura é conduzida pela voz *off*, a voz da História, são exibidos recortes da pintura mural de Diego Rivera, *Epopeya del pueblo mexicano*, identificado no Roteiro original de *Rio Escondido* como “[...] um incêndio de cores e figuras acima de si, um motim de desmensuradas proporções” (ROTEIRO..., 1947, p. 8). O “esturpor”



e a “emoção” da personagem ao observar o mural também são previstos no Roteiro, assim como o sentido a ser atribuído à obra de Rivera: “SHOTS dos frescos com Rosaura em primeiro plano. [...] A voz do Palácio assume um tom em que dirá por ele mesmo, a mensagem do grande pintor mexicano e o sentido popular da História do México” (ROTEIRO..., 1947, p. 8).

Após enquadrar o rosto de Rosaura (Figura 1), a câmera se inverte, possibilitando ao espectador tanto adquirir o ponto de vista de Rosaura, quanto observar a cena em um plano mais aberto. A presença da personagem, de costas, na parte inferior do quadro, nos remete ao seu papel de observadora, mas, também, insere-a, em nosso entendimento, nesse emaranhado de personagens e acontecimentos. Conforme Rosaura sobe a escadaria central, a voz *off* explica o significado das imagens que a professora observa, emocionada: “Esta é a história de seu povo. A história do povo do México” (RIO ESCONDIDO, 04min37s – 04min43s):

Figura 1 - Fotogramas de Rio Escondido (04min36s - 04min39s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)¹¹



Em seguida, inicia-se a narrativa da história mexicana conduzida pela voz. Inicialmente, referindo-se ao mural da seção norte (sobre a escadaria direita), *México Antigo*, o qual é enquadrado pela câmera (Figura 2), a história dos povos nativos é apresentada, com ênfase em suas crenças, rituais e arquitetura: “Vulcões extintos que se assemelham a altares e uma velha raça parda que encontrou o segredo da vida nos ritmos da terra, da dança e das estrelas. A raça que fez da flor um culto e levantou pirâmides para Huichilobos e para Quetzalcoatl” (RIO ESCONDIDO, 04min44s – 04min59s).

Figura 2 - Fotograma de Rio Escondido (04min50s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

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

Ainda na parte central da pintura, à direita, observamos pessoas com instrumentos musicais e, à esquerda, trabalhadores carregando grandes pacotes nas costas, sob o olhar atento de um soldado. Na parte inferior do mural, guerreiros astecas lutam com outros povos nativos utilizando lanças e toras de madeira e escudos. Vemos, também, trabalhadores de diversas naturezas,

como ceramistas, escultores, agricultores. Esse mural nos remete à hierarquia e organização, uma sociedade na qual cada um dos elementos tem sua função e a desenvolve sob a proteção de Quetzalcóatl e fiscalização do governo centralizado.

Relativamente ao homem branco situado no centro do quadro, Jacob (2014) afirma que:

Quetzalcoatl, figurado como símbolo colonial da civilização, patrono da paz e das artes, ao ser gravado no centro do México pré-hispânico indica que aquele era um reino grandioso e imponente. Pintado como homem branco, prenuncia a vinda da colonização. A divindade indígena também é figurada no céu, voando para o oriente. Portanto, Rivera enfatizou características da cultura asteca, como arte e conhecimento, classificadas na narrativa histórica eurocêntrica como marcas das grandes civilizações culturais antigas (JACOB, 2014, p. 141).

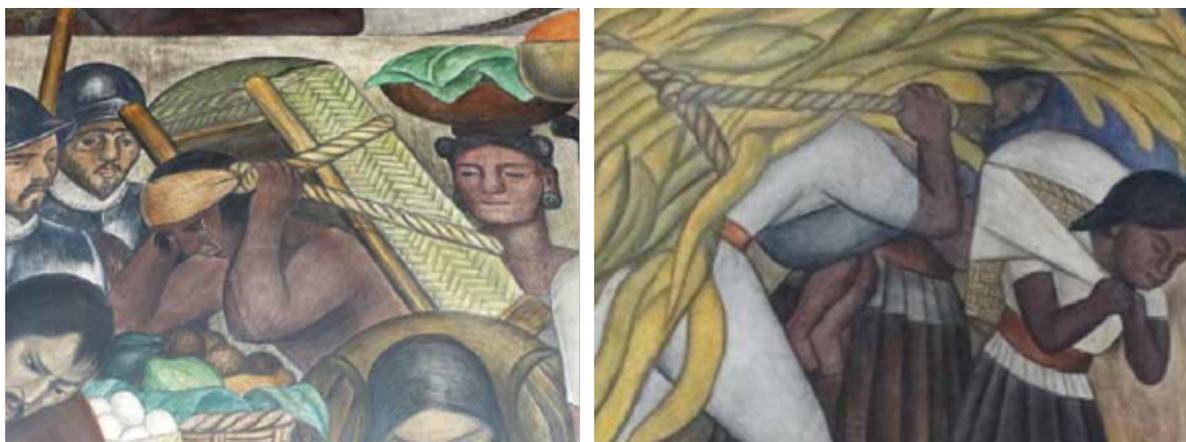
No que diz respeito à hierarquização dessa sociedade presente na pintura, em especial aos carregadores que sobem a escadaria da pirâmide, Espinosa Cabrera afirma: “Diego pinta os indígenas do povoado em sua condição de *tamemes* ou carregadores. A imagem do carregador é muito forte no México e é sinônimo não somente de trabalhador, mas também de trabalhador reduzido à mais baixa condição [...]” (ESPINOSA CABRERA, 2017, p. 529).

Representando multidões anônimas, conforme apontou Espinosa Cabrera (2017) na epígrafe deste tópico, os indígenas se tornam sinônimos de trabalho forçado em todo o mural de Rivera. Do período pré-hispânico, passando pelo processo de conquista, estruturação colonial, Independência, formação da nação, Revolução, e até no período contemporâneo a Rivera, o indígena é representado abaixo dos outros personagens sociais e históricos, carregando nas costas o peso da construção do México. O autor chama a atenção para alguns detalhes das três seções do mural *Epopéya del pueblo mexicano*, os quais mostramos abaixo (Figura 3).

Interessante notar que o gravurista Leopoldo Méndez, que elaborou gravuras sobre *Rio Escondido*, as quais são exibidas na abertura do filme, também se utilizou desse simbolismo para representar os indígenas, associando-os ao trabalho e à submissão. No detalhe da gravura *El dueño de Todo* (Figura 4), os indígenas carregam pesados sacos e andam em fila, sob o olhar e ordens de Don Regino Sandoval, o cacique da cidade:

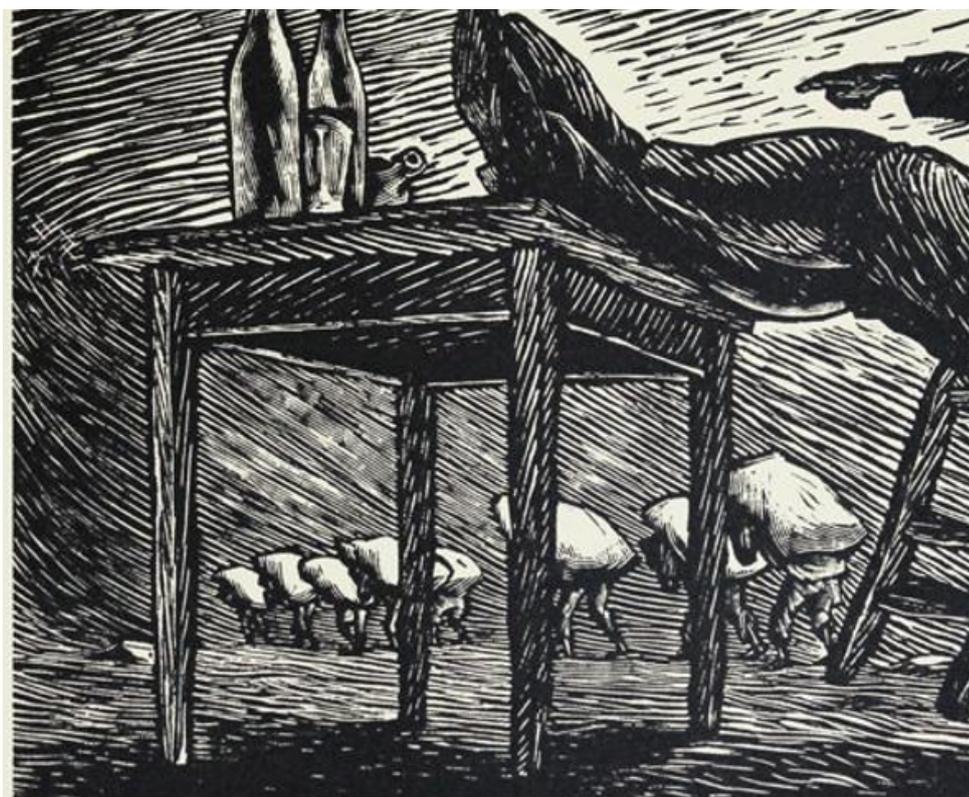


Figura 3 - Detalhes do mural Epopeya del pueblo mexicano, Diego Rivera, 1929-1935



Fonte: (ESPINOSA CABRERA, 2017, p. 550-551).

Figura 4 - Detalhe da gravura El dueño de Todo, Leopoldo Méndez, 1948



Fonte: Mendez (1948).

Após observar *México Antigo*, dando prosseguimento à narrativa fílmica, Rosaura direciona seu olhar para a seção central do mural, *De la conquista a*

Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e
telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos
indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández



1930 (figura 5). O tema agora abordado, pelo narrador, é a conquista da América pelos espanhóis: “Aqui estão nossas origens. Sangue e fogo. Gênio da Espanha e gênio de Cuauhtemotzín. Uma união que, cruelmente, parece expressar a fatalidade que toda vida nova requer para fincar a raízes da pátria!” (RIO ESCONDIDO, 1947, 05min00s – 05min15s).

Figura 5 - Fotogramas de Rio Escondido (05min01s - 05min03s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

Na figura 5, observamos Rosaura de costas, pequenina, diante do grandioso mural. O foco do narrador *off* está na parte inferior da pintura, na qual é retratada a conquista de Tenochtitlán pelos espanhóis e a evangelização dos nativos. Os cavalos, armaduras e armas mostram a superioridade militar dos espanhóis. À direita, a continuidade do processo de conquista, com foco no trabalho compulsório e na violência dos espanhóis para com os nativos.

Relativamente à conquista, também são abordados, no mural, temas como a Inquisição, o batismo dos povos nativos e, particularmente relevante para este artigo, a formação do povo mexicano por meio da mestiçagem. Ainda na figura 5, no canto superior direito, acima de uma grande fogueira está Hernán Cortés, com o corpo e rosto direcionados aos indígenas, que trabalham sob o domínio espanhol. Ao seu lado, não enquadrada pela câmera de Gabriel Figueroa, está a indígena Malinche e seu filho Martín, resultado da união da indígena com o conquistador.

Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández



O lugar do indígena em *Rio Escondido*: reflexões sobre a linguagem fílmica

Pautando-nos nas reflexões acima, é de nosso entendimento que o filme *Rio Escondido* corresponde aos anseios do nacionalismo cultural mexicano, tão presente entre as décadas de 1920 e 1940. As histórias contadas sobre a nação mexicana, no filme, remetem o espectador à luta épica de um povo que fez da violência da conquista a sua semente, a qual fora germinada nas mãos dos heróis nacionais e dos professores - ambas categorias inteiramente comprometidas, na narrativa, com o progresso e evolução da nação.

Os momentos-chave da história nacional, no filme, são a conquista, a Independência, a Reforma e a Revolução Mexicana. As palavras de Camilo de Mello Vasconcellos (2010), relativas à estrutura da história nacional presente no mural *Epopéya del pueblo mexicano*, vai inteiramente ao encontro de nosso entendimento sobre *Rio Escondido*:

Há um fio condutor entre esses fatos, interligados pelos personagens e pelo que eles representam. Desta maneira, Cuauhtémoc, que segura o coração de um soldado sacrificado, na parte inferior do mural, representa a resistência indígena à colonização; Hidalgo, com o estandarte da Virgem de Guadalupe, representa o início da independência política, e Zapata, sustentando a faixa ao alto, sustenta a luta pela terra. Junto a Cuauhtémoc, Hidalgo e Zapata, estão Cortés, Morelos, Allende, Iturbide, Guerrero, Obregón, Calles, operários, camponeses, incluindo a imagem da Virgem de Guadalupe, como se todos representassem uma mesma essência nacional, uma sequência de fatos históricos que começam no mito da fundação da nação e vai sequencialmente abarcando toda a história mexicana e que culmina no presente: no Palácio Nacional e na Cidade do México, sede do Estado Nacional Mexicano. Finalmente, essa composição evidencia o momento histórico em que essa cena é produzida: o momento da consolidação da nação mexicana, ou melhor, da necessidade de sua apreensão, de sua representação e de sua sustentação como símbolo da comunidade dos mexicanos (VASCONCELLOS, 2010, p. 199).

Compreendemos que explorar a linguagem cinematográfica é essencial para



que possamos realizar a análise que nos propusemos neste texto, acerca do lugar ocupado pelos indígenas em *Rio Escondido*. No início do filme, o plano aberto do Zócalo nos remete à grandeza da arquitetura dos prédios oficiais. A bandeira, símbolo da nação, está presente na maioria dos quadros desta sequência inicial: no centro da praça, em primeiro plano, em frente ao Palácio Nacional; ao fundo, quando a câmera mostra o rosto de Rosaura; no topo dos prédios que a professora observa de baixo. Ao aproximar-se dos detalhes desta arquitetura, a câmera enfatiza símbolos fundadores da nação – o sino, os heróis nacionais – e os sons, dentre eles as vozes, marcam a presença da história como uma entidade viva, as quais falam com Rosaura e explicam a ela o significado de cada um dos símbolos.

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

Nesse sentido, se analisarmos, de modo articulado, as falas da voz *off* e os detalhes do mural de Rivera, por exemplo, perceberemos que ambos levam o espectador a valorizar determinados períodos e personagens da história mexicana. Outros personagens e períodos, não mencionados pela voz, nem mostrados pela câmera, são excluídos da narrativa histórica. Nesse sentido, interpretamos essas ausências como os esquecimentos necessários para que uma nação coesa e homogênea seja constituída. Sustentamos isso a partir de um diálogo teórico que estabelecemos com Maria Lígia Prado (2009, p. 68), a respeito da formação das identidades, mais especificamente “[...] sobre o intrincado e contraditório movimento de inclusão e exclusão, de lembrança e esquecimento, de semelhança e diferença, de harmonia e tensão, atravessado por relações de poder”. No caso de nossa análise, e ainda em diálogo com Prado (2009), compreendemos que a construção da identidade mexicana, em *Rio Escondido*, dá-se por meio da desconsideração da heterogeneidade de uma população que se pretendia unificar e dos períodos históricos que se buscava esquecer para que outros fossem lembrados.

No que diz respeito aos elementos propriamente cinematográficos mencionados acima, referimo-nos à construção da linguagem fílmica abordada por autores como André Bazin (1991), Ismail Xavier (2006), Jean-Claude Carrière (2015), Marcos Napolitano (2005, 2006), Mônica Kornis (1992), entre outros

pesquisadores que se dedicam aos estudos sobre o uso do cinema como fonte histórica. André Bazin (1991) nos mostra que a linguagem cinematográfica se constrói por meio da união entre elementos relativos à plástica da imagem – cenário, maquiagem, trilha sonora, iluminação, enquadramento e movimentação de câmera – e os recursos de montagem. Além disso, segundo Kornis (1992), as representações histórica, social, política ou cultural, presentes no cinema, resultam da união entre elementos próprios de suas linguagens com o contexto no qual se insere. Assim, pautando-nos em Napolitano (2006), entendemos que a construção e representação do passado, nos filmes, devem ser abordadas sempre à luz dos elementos propriamente fílmicos.

Segundo Xavier (2006), em uma obra fílmica, os elementos próprios da linguagem cinematográfica são organizados em forma de narrativa, de acordo com o ponto de vista, objetivos, interesses dramáticos do diretor e da equipe de produção. Esta organização da narrativa, que leva em consideração diversos pressupostos, caracteriza a montagem. Assim, “a sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos” (XAVIER, 2006, p. 368). Para Carrière (2015), é justamente a edição, a relação invisível entre as cenas, que proporciona ao cinema um vocabulário e gramática próprios, cujas intenções se revelam a partir da escolha não apenas do conteúdo, mas da forma como ele será exposto.

Entender brevemente a construção da linguagem cinematográfica, composta pela plástica da imagem e pela montagem, unidos ao contexto de produção, possibilita-nos compreender por quais motivos os filmes transmitem forte impressão de veracidade, e as razões que levaram o Estado mexicano a incentivar e valorizar fortemente sua indústria de cinema. Nesse sentido, em *Rio Escondido*, o viés nacionalista e a ênfase na narrativa oficial de nação se manifestam por meio dos recursos cinematográficos expostos acima, bem como do estilo melodramático. Ainda no que diz respeito à composição da linguagem fílmica, é essencial ter em mente que não apenas as vozes transmitem discursos, mas também as cores, o jogo de luz e sombra, trilha sonora, cenário, figurino e, de grande relevância para nossa análise, a distribuição das imagens e personagens nos quadros. Ella Shohat e Robert Stam (2006) refletem sobre essa última temática:

Para falar da ‘imagem’ de um grupo social, precisamos formular perguntas específicas sobre as imagens. Quanto espaço elas



ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em close-up ou apenas em tomadas de longe? Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens euro-americanos e por quanto tempo? Eles são personagens ativos ou meramente decorativos? O espectador é encorajado a se identificar com o olhar de um ou outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos, quais são ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença de status? Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? (SHOHAT; STAM, 2006, p. 302).

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

Tomando o trecho de Shohat e Stam (2006) de forma mais literal, ou seja, questionando-nos como se dá a representação social em uma obra fílmica, partiremos dos pontos levantados pelos autores para analisar a presença dos indígenas em *Rio Escondido*. Da mesma forma que John Mraz (2009) atribui características como “exotismo” e “pitoresco” aos indígenas retratados por Diego Rivera, para Ana Daniela Nahmad Rodriguez (2007), em *Rio Escondido*, o indígena

[...] não tinha mais atributos do que os calções e uma camisa de manta, completamente reduzidos ao que os mestiços podiam fazer. [...] não havia representação utópica, em todo caso a única utopia era que eles deixassem de ser índios, que eles desaparecessem ou se tornassem mestiços para integrá-los à nação mexicana (RODRÍGUEZ, 2007, p. 113-114).

Na visão de Rodríguez (2007), como resposta direta às demandas estatais e às ideias indigenistas, *Rio Escondido* não representa os indígenas de maneira

utópica – como faz a narrativa nacional em relação aos pré-hispânicos –, mas, sim, utiliza-se da mestiçagem para que esse grupo seja integrado ao México. Matthew Hill (2009) também atribui as representações de *Rio Escondido* às demandas do indigenismo dos anos 40. Segundo esse autor, o indigenismo desse período, por um lado, visava conceber os indígenas como elementos constituintes do mito nacional. Mas, ainda segundo Hill, paradoxalmente, centrava-se nos “elementos não indígenas” como os capazes de realizar as mudanças, mediante as ações do Estado mexicano para incorporar, de modo passivo e homogêneo, a população autóctone (HILL, 2009, p. 30).

Partindo dos questionamentos de Shohat e Stam (2006), percebemos que há uma diferenciação nítida, em *Rio Escondido*, dos indígenas e dos mestiços. Os indígenas, habitantes de uma cidade esquecida, onde lhes falta tudo, são representados como um grupo homogêneo. Não se sabe quais são as etnias que habitam em Rio Escondido, visto que são todos mostrados da forma como se convencionou retratar os indígenas no conjunto de imagens nacionais, com as mesmas vestimentas: os homens, calça e camisa branca, sujas e rasgadas, explicitando a miséria; as mulheres usam vestidos brancos longos sob o véu preto. Geralmente apresentados em grupos, a compreensão do espectador é que esses indígenas não apenas se vestem de modo igual, mas também compartilham comportamentos, cultura e crenças, os quais os tornam similares entre si, mas os diferenciam dos personagens não indígenas.

Em várias cenas, notamos que os indígenas sequer se movimentam, permanecendo em pé ou sentados, observando as ações dos protagonistas ou seguindo as orientações deles. Nos fotogramas abaixo (Figura 8), vemos a sequência em que Don Regino se exhibe em seu cavalo, momento em que Rosaura acabara de chegar a Rio Escondido. No fotograma da esquerda, no centro do quadro, alguns homens, lado a lado, observam a habilidade do cacique. As mulheres também estão enfileiradas e imóveis, atrás dos homens, na parte inferior do quadro. Nos demais fotogramas, as mulheres, com véus pretos, mantêm-se paradas, encostadas na parede, observando a ação. Também não vemos seus rostos, tampouco expressões faciais. Nestas imagens, as quais se repetem ao longo da narrativa fílmica, a representação dos indígenas nos remete a figuras decorativas, como se compusessem a paisagem e fossem meros observadores:



Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e
telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos
indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández

Figura 8 - Fotogramas de Rio Escondido (22min02s - 21min55s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)



Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e
telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos
indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández

Nos fotogramas abaixo (Figura 9), também vemos os indígenas em grupo, voltados para as ações dos protagonistas. Esses, por sua vez, tomam as atitudes necessárias para garantir aos indígenas os seus direitos fundamentais. Nas primeiras imagens, vemos os indígenas enfileirados, aguardando que Rosaura e o médico Felipe apliquem a vacina. Em seguida, a população caminha em grupo para a praça, chamada pelo sino da Igreja. A população, homogênea, quando tem seu rosto mostrado, não esboça expressões faciais:

Figura 9 - Fotogramas de Rio Escondido (49min22s - 46min21s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

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



ocupam nos quadros.

Por sua vez, os diálogos e ações de Rosaura, para com as crianças indígenas, remetem sempre à proteção e ao esclarecimento por meio do conhecimento. Nos fotogramas abaixo (Figura 10), Rosaura protege as crianças, cuja mãe morreu por falta de atendimento médico na cidade:

Figura 10 - Fotogramas de Rio Escondido (35min19s - 37min03s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

Na figura 11, vemos uma imagem bastante recorrente no filme: Rosaura em pé, posicionada frente às crianças sobre um tablado, com o bebê órfão que, pendurado em uma cesta, parece flutuar sobre as crianças. O retrato de Benito Juarez, na parte superior do quadro, sobre a cabeça de Rosaura, remete-nos à presença e proteção da História, além da presença indígena nessa História. Rosaura, no meio do quadro, representa o Estado e leva o conhecimento para as crianças, situadas em grupo na parte inferior do quadro. Assim, o conjunto da imagem nos dá a impressão de que, sob a tutela da História, Rosaura leva as “luzes” aos pequenos indígenas:

Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández



Figura 11 - Fotograma de Rio Escondido (52min06s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

Além das roupas, hábitos e comportamento, conforme abordamos acima, a religião é um elemento de diferenciação étnica. A devoção dos indígenas e a importância da Igreja em suas ações pode ser vista, com muita clareza, em dois momentos. Primeiro, quando o padre soa o sino da igreja para chamar a população ao posto de vacina improvisado, que faz com que todos se mobilizem rapidamente em sua direção. Além dos fotogramas que compõem a figura 09, vemos, na figura 12, três mulheres que, ouvindo o soar do sino, param, voltam-se para a torre da Igreja, arrumam os véus sobre a cabeça e seguem, sem questionamentos ou hesitação, rumo à igreja, para as orientações do padre:

Figura 12 - Fotogramas de Rio Escondido (45min58s - 46min13s)





Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e
telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos
indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández

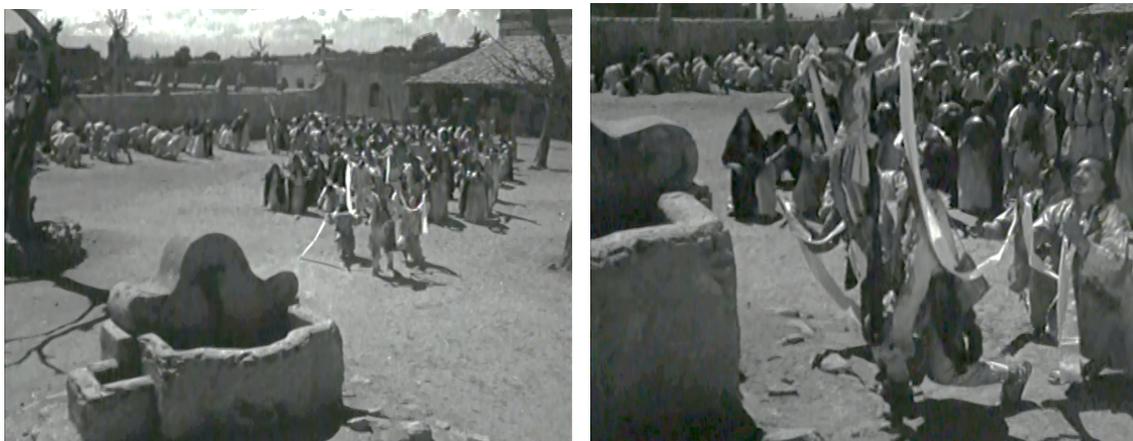


Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

A religiosidade dos indígenas também se mostra com a procissão. Diante da seca, a população em procissão canta e reza, guiada por uma grande cruz e carregando os jarros nos quais armazenam água. Rosaura, sem entender o que está acontecendo, pergunta ao padre “o que eles querem?”, mostrando o distanciamento entre *eles*, indígenas, e ela, a professora. A sequência abaixo (Figura 13) também mostra os indígenas como um grupo: suas passadas, os atos de se ajoelhar, agachar e levantar, dirigir as mãos e olhar para o céu, são sincronizados e praticados por todos:



Figura 13 - Fotogramas de Rio Escondido (81min02s - 82min08s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e
telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos
indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández

Também é importante apontar que, apesar do patriotismo, é perceptível que há um tom de denúncia e crítica sobre a desigualdade da sociedade mexicana, a miséria vivenciada pela população indígena, o abuso do poder dos Presidentes Municipais e a ausência de direitos básicos. Principalmente nos recônditos do país, povoados como Rio Escondido sofrem com o caciquismo, sem acesso à educação, saúde e os itens mais básicos para a sobrevivência. Até a água tinha passado a ser propriedade do cacique, que possuía um poço privado enquanto a população, sedenta, arriscava a vida por um jarro de água. As pessoas não recebiam atendimento médico ou vacinação, tampouco instruções sobre as doenças transmitidas pela água. À terra e à moradia também não tinham direito, as casas eram propriedades de Don Regino e os camponeses trabalhavam para o cacique.

Além disso, nas gravuras de Leopoldo Méndez que compõem a abertura da película, são expostas a exploração do trabalho e a violência contra os indígenas. Das dez gravuras, sete denunciam a miséria extrema, ausência de direitos e dificuldades vividas pela população. Méndez era um artista que, segundo Jose Carlos Rosillo Gonzalez (2012), utilizava as gravuras para expressar seu inconformismo com o sofrimento de populações exploradas e subjugadas, e que agia por meio da arte em prol da paz e justiça social. Suas gravuras também remetem a todas as críticas apontadas no parágrafo acima, levando o espectador a questionar quais vinham sendo as ações do Estado para sanar tal situação.

Independentemente das críticas sociais presentes no filme, tanto em sua narrativa, quanto por meio das gravuras, em nosso entendimento, é nítida a mensagem de que o Estado – em especial, o governo recém-empossado de



Miguel Alemán – estaria empenhado em levar as “luzes” para os povoados que viviam na “escuridão”. Esse empenho do Estado é personificado por Rosaura, que acabou se tornando a protagonista de todas as ações e melhorias realizadas no povoado. Além disso, sua luta contra a autoridade de Don Regino, e o sacrifício que realizou em prol da população, atribuem a ela a figura de “mártir”.

Os fotogramas da figura 14, que retratam a morte de Don Regino, são emblemáticos. O cacique foi até a escola para punir a professora, que o havia enfrentado anteriormente, e acabou sendo baleado por ela. Enquanto desce as escadas, cambaleando, vemos, na parede da escola, do lado direito da tela, um cartaz. Nele, há um indígena sentado e vestindo sarape, com os joelhos dobrados e o rosto escondido sob o chapéu. Os riscos sobre o indígena e os dizeres “*Esto se acabo!*” sugerem o fim da submissão desse grupo étnico e social. Por sua vez, a morte de Don Regino representa a morte dos “poderes obscuros” e do caciquismo. Quem protagonizou essa morte foi Rosaura. Foi ela que o enfrentou em toda a narrativa, sobrepôs-se à autoridade dele e, por fim, matou-o, o que, em nosso entendimento, consistiria em uma referência ao Estado Nacional centralizado vencendo os poderes locais:

Figura 14 - Fotogramas de Rio Escondido (91min58s - 92min02s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

Por fim, em consonância com o protagonismo de Rosaura e seu papel de protetora dos indígenas, e com a homogeneidade atribuída aos indígenas por meio da sua postura, silêncio, ausência de expressões faciais e papel de observadores, destacamos a representação horizontal com a qual são mostrados os indígenas. Nos fotogramas das figuras 15 e 16, vemos homens, mulheres e crianças em diferentes momentos da narrativa, lado a lado, vestindo-se e portando-se de forma muito similar. Em nossa concepção, mais do que um recurso meramente estético, essas representações nos remetem às ideias de



homogeneidade social e de que todos eles pertenceriam a um mesmo grupo:

Figura 15 - Fotogramas de Rio Escondido (91min58s - 92min02s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

Figura 16 - Fotogramas de Rio Escondido (85min58s - 85min39s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

Por sua vez, nas figuras 17 a 19, é possível notar, sobre a linha horizontal, um personagem em destaque. Na figura 19, Rosaura também veste o véu preto, assim como as mulheres indígenas, mas está posicionada fora da linha horizontal. Na figura 18, um dos poucos momentos nos quais os indígenas conversam com os protagonistas, vemos Felipe posicionado na parte superior do quadro, e as mulheres indígenas na parte central desse, lado a lado. Na figura 17, o padre também se posiciona na parte superior do quadro, acima das crianças indígenas que estão no meio e na parte inferior da imagem:

Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández



Andréa Helena Puydinger De Fazio
Nacionalismo cultural e indigenismo em murais e
telas mexicanos: reflexões sobre as representações dos
indígenas no filme Rio Escondido (1947), de Emílio Fernández

Figura 17 - Fotograma de Rio Escondido (85min49s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

Figura 18 - Fotogramas de Rio Escondido (58min23s - 59min31s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)

Figura 19 - Fotogramas de Rio Escondido (58min23s - 59min31s)



Fonte: Rio Escondido (1947). Captura de tela realizada pelo(a) autor(a)



Considerações finais

Neste artigo, propusemo-nos a analisar as representações dos indígenas e os papéis e espaços por eles ocupados na narrativa do filme *Rio Escondido*, produzido e lançado em 1947, dirigido por Emílio Fernández e fotografado por Gabriel Figueroa. Para tal análise, debruçamo-nos, predominantemente, sobre a obra fílmica, considerando, também, o contexto político-cultural no qual se insere a fonte e o rico diálogo que marca as artes visuais e as representações nacionais mexicanas. Especificamente sobre esse diálogo, a pintura mural de Diego Rivera, *Epopéya del pueblo mexicano*, também foi alvo de nossas reflexões.

Compreendemos que os indígenas ocupam um espaço central nas discussões acerca da identidade nacional no México. Nas décadas de 1920 a 1940, contexto de intenso debate acerca da nação e do indigenismo, os indígenas se tornaram o foco de variadas formas de expressão artística, dentre elas a pintura e o cinema. No entanto, apesar do protagonismo atribuído aos indígenas nos debates políticos e artísticos, as representações realizadas sobre eles não correspondem a tal lugar de destaque, retratando-os como um grupo coadjuvante e passivo.

Remetendo-nos aos questionamentos de Shohat e Stam (2006), compreendemos que *Rio Escondido*, ainda que retrate visualmente os indígenas de forma constante – talvez por serem poucos os personagens não indígenas –, eles são, predominantemente, vistos em tomadas distantes, em plano aberto ou americano. Neste último caso, ainda que haja proximidade da câmera, geralmente são apresentados de forma inexpressiva, sem diálogos e em fila, enfatizando a coletividade e homogeneidade. Em alguns quadros, os indígenas, especialmente as mulheres, são elementos decorativos, às margens da ação. Ainda que haja momentos de tensão e emoção envolvendo personagens indígenas, a identificação do espectador se mantém focada em Rosaura, quem está sempre acima, à frente, agindo e buscando soluções para os desafios a serem enfrentados no povoado de Rio Escondido.

Por fim, resgatando a citação de Espinosa Cabrera (2017), na qual esse autor analisa o mural de Diego Rivera, notamos que, também em *Rio Escondido*, os indígenas são retratados “[...] dentro, entre, embaixo, ao lado, ante e frente aos cenários, o povo nunca está sobre” (ESPINOSA CABRERA, 2017, p. 529). No caso do mural, o povo está sempre abaixo dos governantes, dos sacerdotes, dos invasores. Em *Rio Escondido*, os indígenas, homogêneos entre si, não são protagonistas. Estão abaixo do Estado, representados por personagens mestiços e aguardam que aqueles ajam para que seus direitos sejam garantidos.



Referências

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

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. História Visual: um balanço introdutório. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Política nas Américas – Volume I*. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009, p. 72-85.

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

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. LOPES, Maria Aparecida de Souza. A historiografia da Revolução Mexicana no limiar do século XXI: Tendências gerais e novas perspectivas. São Paulo: *Revista História*, n.20, 2001, p. 163-198.

BARTRA, Roger. The Mexican office: the splendors and miseries of culture. In: FERMAN, Claudia (ed.). *The postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives: collected essays and interviews*. New York: Garland Publishing, 1996. p. 29-40.

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

BERNARDETE, Lavariega Sarachaga Karla. *El equipo Emilio “Indio” Fernandez, Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno, Pedro Armendariz y Dolores Del Rio, consolidador de “star system” mexicano con Flor Silvestre, Maria Candelaria, Las Abandonadas y Bugambilia (1943-1944)*. 2001. Tesis (Doctorado) - Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

BRAGANÇA, Maurício de. Metáforas à mesa: Bustillo Oro, Buñuel, Ripstein e o melodrama familiar mexicano. In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Brasil - México: aproximações cinematográficas*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2011. p. 169-189.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. *Revista de História*, São Paulo, n. 153, p. 251-282,



2005.

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

ESPINOSA CABRERA, Rubén. *Presencia de Arquetipos "Mexicanos" en la Pintura Mural de Diego Rivera: el mural del Palacio Nacional (1922-1935)*. 2017. Tesis (Doctoral) - Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2017.

GIL, Antônio Carlos Amador. Política indigenista e identidade nacional no México: as políticas de mudança cultural e a preocupação com a integração nacional em meados do século XX. *Dimensões*, Vitória, v. 35, p. 347-365, jul./dez. 2015.

GIL, Antônio Carlos Amador. Raça, etnicidade, mestiçagem e indigenismo: o mestiço como símbolo nacional no México. In: NADER, Maria Beatriz (org.). *Gênero e racismo: múltiplos olhares*. Vitória: EDUFES, 2014. p. 200-218.

GONZALEZ, Jose Carlos Rosillo. *Iconografía e iconología del grabado Amenaza sobre México, del artista mexicano Leopoldo Méndez durante lá década de 1940-1950*. 2012. Disertación (Maestria en Historia del Arte) - Universidad Autónoma de San Luis Potosi, San Luis Potosi, 2012.

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

HILL, Matthew J. K. *The indigenismo of Emilio "El Indio" Fernández: Myth, Mestizaje, and the modern México: masters of arts*. Provo: Brigham Young University, 2009. Departament of Spanish and Portuguese.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JACOB, Jorcy Foerste. Murais de identidades: as representações sobre os indígenas na ótica do muralismo mexicano (1920-1940). In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, 10., 2012, São Paulo. *Anais Eletrônicos [...]*. São Paulo: ANPHLAC, 2012. p. 1-12.

JACOB, Jorcy Foerste. *Os filhos de Malinche: as representações sobre os indígenas na ótica de Diego Rivera (1920-1940)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos*



Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 237-250, 1992.

LOAEZA, Soledad, Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968. In: GARCÍA, Erik Velásquez *et al.* *Nueva Historia General de México*. México: El Colegio de México, 2010. p. 932-999.

MENDEZ, Leopoldo. *El Dueno de Todo (Master of Everything) plate 2 from "Rio Escondido," a portfolio of ten linoleum engravings*. 1948. 1 gravura em linóleo. Disponível em: <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/PAKA101b/Leopoldo-Mendez>. Acesso em: 14 ago. 2018.

MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. In: CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS. *Historia General de Mexico*, Mexico: El Colegio de Mexico: Editorial Harla, 1988. t. 2.

MORA, Carl J. *Mexican cinema: reflections of a society (1896-2004)*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.

MRAZ, John. *Looking for Mexico: modern visual culture and national identity*. London: Duke University Press, 2009.

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

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo, Contexto, 2005. p. 235-289.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo. El pueblo y la cultura: del porfiriato a la Revolución. In: BÉJAR, Raúl; ROSALES, Héctor (coord.). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural: nuevas miradas*. Cuernavaca: UNAM: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2005. p. 57-80.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940. In: BLANCARTE, Roberto (coord.). *Cultura e identidad nacional*. México: FCE, CONACULTA, 2007. p. 516-577.

PRADO, Maria Lígia Coelho. Uma introdução ao conceito de identidade In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Política nas Américas – Volume I*. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009, p. 66-71.



RAMÍREZ BERG, Charles. Figueroa's Skies and oblique perspective: notes on the development of the classical mexicano style. *Spectator*, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 24-41, 1992.

REIMAN, Karen Cordero. La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México. In: ACEVEDO, Esther (coord.). *Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. México: CONACULTA, 2002.

RIO ESCONDIDO. Direção: Emilio Fernández. Produção: Raúl de Anda. Fotografia de Gabriel Figueroa. Roteiro original: Mauricio Magdaleno. México: Producciones Raúl de Anda, 1947. 1 filme (110 min.), preto e branco.

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

RODRÍGUEZ, Ana Daniela Nahmad. Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes: México y Bolivia através del cine y el vídeo. *Latinoamérica*, Ciudad de México, n. 45, p. 105-130, 2007.

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

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. As representações das lutas de independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O'Gorman. *L'Ordinaire Latino-Américain*, Toulouse, v. 212, p. 183-203, 2010.

XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. p. 367-383.

Notas

¹As reflexões e análises apresentadas no presente artigo fazem parte da pesquisa de doutoramento intitulada O México entre telas e gravuras: identidade nacional e arquivo visual no filme Rio Escondido (1947), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, concluída no ano de 2019, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa. A pesquisa foi desenvolvida com financiamento da FAPEMIG, Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, como parte do Programa de Capacitação de Recursos Humanos da FAPEMIG – PCRH/FAPEMIG, durante os anos de 2017 e 2018.



²Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5480-3788>.

³Era de Ouro remete ao período de intenso desenvolvimento da indústria cinematográfica mexicana, entre os anos de 1930 e 1950, no qual houve relevante produção, distribuição e circulação do cinema nacional, além de forte apelo temático nacionalista. Sobre a Era de Ouro, ver: (BRAGANÇA, 2011; PÉREZ MONTFORT, 2007).

⁴Termos citados na obra *Rio Escondido*, durante diálogo entre o Presidente Miguel Alemán e Rosaura.

⁵Ao longo deste artigo, estabeleceremos um diálogo teórico-metodológico com vários autores, tanto em relação ao tema da questão nacional, a exemplo de Stuart Hall (2015), Benedict Anderson (2008), Eric Hobsbawm (1990), quanto sobre os usos das imagens e do cinema enquanto fontes históricas, como Carlos Alberto Sampaio Barbosa (2009), André Bazin (1991), Ismail Xavier (2006), Jean-Claude Carrière (2015), Marcos Napolitano (2005, 2006), Mônica Kornis (1992). Faremos isso de modo a articular tais pontos e explicitar como o cinema mexicano contribuiu para esse compartilhamento, representação e circulação de diversas imagens a respeito da história nacional e da construção das identidades culturais desse país. Realizaremos esse esforço de modo mais diluído ao longo deste manuscrito e conforme se der a apreensão de tais elementos a partir de nossa análise das fontes.

⁶Pautaremos em autores como Ricardo Pérez Montfort (2007), John Mraz (2009), Carlos Monsiváis (1988), Jorcy Foerste Jacob (2014), entre outros, para as discussões atinentes às representações dos indígenas no contexto em questão.

⁷A produção historiográfica sobre a Revolução Mexicana é ampla, heterogênea e complexa, bem como os debates em torno das motivações, da presença e articulação entre os diferentes grupos sociais dentro do mesmo processo revolucionário, do significado da Revolução e dos fatos que levaram ao seu término. Para mais informações sobre esse debate, ver: (BARBOSA; LOPES, 2001).

⁸Também é importante ressaltar que esse nacionalismo cultural, para além de uma demanda político-institucional especificamente existente no México pós-revolucionário, compôs um processo mais amplo, que atingiu vários países da América Latina mediante diferentes manifestações artísticas entre o final do século XIX e início do XX, em meio, inclusive, aos centenários de Independência. Sobre esse tema, ver: (CAPELATO, 2005).

⁹Embora estejamos cientes de que o foco de Hobsbawm (1990) seja a formação do nacionalismo nos países europeus a partir do final do século XVIII, acreditamos que suas proposições teóricas nos auxiliam na análise desse fenômeno no México pós-revolucionário.

¹⁰Conforme explicação sobre esse período e contexto que realizamos na nota número 3.

¹¹Todas as capturas de tela foram realizadas a partir do filme em formato DVD, distribuído pelo Studio Latino e Ventura Distribution Company, parte da coleção *Joyas del cine Mexicano*.