

Entre Cinema e Política: repensando a autoria de *Viva Zapata!*, de Elia Kazan

Andréa Helena Puydinger De Fazio

Mestrado (2010) e graduação (2006) em História na UNESP, Campus de Assis. Pesquisadora nas áreas de História da América, com ênfase em História dos Estados Unidos e cinema norte-americano. Professora no Colégio Objetivo de Catanduva e no Colégio e Faculdade Eduvale de Olímpia

RESUMO

Marcada pelas tensões da Guerra Fria e pela presença da *House Un-American Activities Committee*, a Hollywood dos anos cinquenta conta, por meio de suas produções, histórias de resistência e submissão ao clima de *caça às bruxas*. O filme *Viva Zapata!* (1952), que narra a trajetória do revolucionário Emiliano Zapata durante a Revolução Mexicana, dialoga com questões políticas e culturais da época. Foi o primeiro filme de Elia Kazan lançado após sua delação perante a *HUAC*, tornando-se, assim, marcado por esse fato – que direciona suas interpretações a posicionamentos políticos ou justificativas do diretor. Este artigo propõe outra leitura de *Viva Zapata!*, por acreditarmos tratar-se de uma obra de arte coletiva, na qual tanto Kazan, quanto o roteirista John Steinbeck, assim como os atores principais Marlon Brando e Anthony Quinn, tem participação direta. Pretendemos discutir, portanto, a questão da autoria na produção da obra cinematográfica em questão, em contraponto ao debate político que marcou sua leitura.

Palavras-chave: *Viva Zapata!*; Elia Kazan; Macartismo.

ABSTRACT

Characterized by Cold War tensions and the presence of *House Un-American Activities Committee*, the Hollywood from fifties tell, in its productions, stories of resistance and submission through a *witch hunt* atmosphere. The film *Viva Zapata!* (1952), which chronicles the history of the revolutionary Emiliano Zapata during the Mexican Revolution, dialogues with political and cultural issues from that moment. It was the first film by Elia Kazan released after his impeachment before the *HUAC*, becoming influenced by this fact – which directs their interpretations and political positioning, or even justifications from the director. This article proposes a different reading of *Viva Zapata!*, because we believe that this is a collective work of art, in which both Kazan, the writer John Steinbeck, as well as the main actors Marlon Brando and Anthony Quinn, have a direct participation. Therefore, we intend to discuss the question of authorship in the production of the cinematographic work in question in contrast to the political debate which marked his reading.

Keywords: *Viva Zapata!*; Elia Kazan; McCarthyism

Recebido em: 22/08/2011

Aprovado em: 05/10/2011

Entre Cinema e Política: repensando a autoria de *Viva Zapata!*, de Elia Kazan¹

Este artigo se insere nos esforços de uma nova história cultural, preocupada em valorizar manifestações sociais, tais como imagens, músicas e testemunhos orais, na realização da pesquisa histórica. O interesse dos historiadores em abordar a história das mentalidades, da vida cotidiana, dos costumes, leva a um distanciamento da exclusividade dos documentos oficiais e à aproximação das imagens, textos literários e testemunhos orais – fontes sobre as quais Peter Burke procura “advertir usuários em potencial a respeito de possíveis perigos”. (BURKE, 2004, p.11) Muitas vezes utilizadas como ilustração das fontes escritas, ou para confirmação de determinado contexto, as imagens desafiam os historiadores, que apenas começam a ter o olhar educado para ler e interpretar esse tipo de fonte.

A partir do movimento renovador da historiografia, denominado Nova História, foi ampliado o conteúdo do termo documento – “há que tomar a palavra documento no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou qualquer outra maneira” (LeGOFF, 1990, p.540) – e a imagem adquiriu o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, visões de mundo, valores, identidades e ideologias de uma sociedade ou momento histórico. Isso significa que o filme pode tornar-se um documento para a

pesquisa histórica na medida em que articula o contexto histórico e social a um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. (KORNIS, 1992)

Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas. (BURKE, 2004, p.17)

A imagem cinematográfica apresenta, entretanto, uma própria linguagem, que apesar de complexa pode ser dividida essencialmente em dois grupos: a plástica da imagem e os recursos de montagem. No primeiro grupo, estão inseridos o estilo do cenário, iluminação, maquiagem e interpretação, os quais são captados pelas escolhas de enquadramento. A montagem – organização das imagens no tempo – é o que leva o espectador a adotar o ponto de vista que o diretor propõe, já que as imagens são organizadas de acordo com sua lógica ou interesses dramáticos. (BAZIN, 1991, p.67)

O recurso da montagem torna a imagem cinematográfica mais verossímil ao espectador do que a fotografia – que já apresenta uma ilusão de autenticidade. Segundo Ismail Xavier,

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

¹ Este artigo faz parte da dissertação de mestrado *Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano: “Viva Zapata!”, de Elia Kazan*, resultado de pesquisa financiada pela FAPESP e defendida na Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Assis, em 2010.

montagem sugere, nós deduzimos." (XAVIER, 2006, p.368).

Assim, a associação das imagens cria significados que não existem em cada uma de forma isolada, por isso sua leitura se mostra complexa: resulta de um processo onde estão presentes o olhar que produz a imagem – olhar atento às circunstâncias de recepção desta imagem, e aos códigos em jogo durante sua criação –, e o olhar de quem recebe o produto da criação: “este não é inerte, pois, armado, participa do jogo” (Idem, *Ibidem*, p. 369). A simulação da imagem pelo olhar do produtor não se mostra, portanto, na própria imagem, mas sim em sua relação com o espectador.

Assim, resultado de operações que o tornam detentor de uma linguagem própria – linguagem que surgiu a partir da relação invisível entre uma cena e outra, a edição, que criou um vocabulário e gramática particular do cinema (CARRIÈRE, 1995) – detentor de intenções que são reveladas a partir da escolha do conteúdo e da forma como ele deve ser mostrado, o cinema entrou para o rol de fontes valorizadas pelo historiador, fonte que servirá de guia para as discussões propostas neste artigo.

O filme *Viva Zapata!* é produto de seu tempo, onde convivem a complexidade artística e dualidade política de Elia Kazan e de John Steinbeck, a atuação de Anthony Quinn e Marlon Brando, e que traz à tona as relações entre cultura e política de uma época conturbada.

Quando lançado, foi atacado pela direita e pela esquerda, pelos mexicanos e pelos

americanos. Tem a capacidade de, assim como seus realizadores, gerar debates acalorados e apaixonados. Faz parte dos projetos de Kazan e Steinbeck desde a década de 1930, porém só teve sua produção finalizada no início dos anos cinqüenta, pouco antes do testemunho do diretor perante a *House Un-American Activities Committee*². Como consequência, é visto como um posicionamento político. A conjuntura política da época mudou o foco do filme, e os olhares passaram a buscar as dualidades ideológicas predominantes no contexto da Guerra Fria.

As críticas mexicanas se voltam para as imprecisões históricas; às referências ao sangue espanhol de Zapata; ao estilo romântico de seu namoro e casamento; à inicial indecisão em relação à luta armada e, principalmente, a renúncia de Zapata ao poder quando a Revolução finalmente havia triunfado. Ironicamente, enquanto a esquerda criticava o Zapata de Kazan e Steinbeck, a direita também se recusou a aceitá-lo, alegando que o revolucionário era um rebelde comunista. (WOLL, 1980)

Existem ainda, segundo as críticas, anacronismos ideológicos no filme de Kazan, o que levou à presença de clichês sobre democracia e ditadura, e de diálogos explicitamente pró-americanos. (ROCHE, 1952) O cineasta Howard Hawks, realizador de *Viva Villa!* (1934), acredita que *Viva Zapata!* não mostra a verdadeira face do assassino e criminoso que Zapata era, e o converteram em um tipo de santo, preocupado em ajudar os camponeses³. (RIERA, 1988) Para o diretor Samuel Fuller, o personagem retratado no filme nunca existiu.

² House Un-American Activities Committee, ou Comitê para Investigação de Atividades Anti-Americanas. Para mais informações sobre a caça aos comunistas em Hollywood ver: FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989; HELLMAN, Lillian. *A caça às bruxas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981; NAVASKY, Victor. *Naming Names*. New York: The Viking Press, 1980; PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: episódios da histeria anti-comunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

³ Afirmações feitas em entrevista à revista *Cahiers du Cinema* n. 56 de fevereiro de 1956.

Zapata era um comunista, e quando a Fox se deu conta das implicações disso, reescreveu a história e misturou a figura de Zapata com a de Pancho Villa. Assim, *Viva Zapata!* não é mais que uma cópia de *Viva Villa*⁴ (Idem, ibidem). Ciente destas críticas, Kazan ironiza: “Meu Deus! Claro! Fuller é uma espécie de autoridade em matéria de idealismo, e Hawks é um entendido em matéria de bandidos!” (CIMENT, 1998, p.150)

Brian Garfield, autor do livro *Western Films* (1982) também acredita que Kazan dá um tratamento idealizador a um homem que era, de fato, sanguinário, brutal, analfabeto e mais interessado no poder do que em ajudar os camponeses com quem lutou na Revolução. Segundo Emilio Garcia Riera, as críticas de Howard Hawks, Samuel Fuller e Brian Garfield mostram a total ignorância norte-americana sobre Emiliano Zapata. No entanto, considera *Viva Zapata!* fraco e falso, já que Kazan inventou um Zapata satisfatório aos liberais norte-americanos da época e às necessidades do glamour Hollywoodiano.

Temos como objetivo neste artigo analisar *Viva Zapata!* nos distanciando das análises puramente políticas e ideológicas – sem, no entanto, desconsiderá-las. Acreditamos que *Viva Zapata!* está intimamente ligada à obra não só de Kazan, mas também de John Steinbeck, que tem o México como cenário para diversos outros trabalhos, e nos mexicanos muitos de seus personagens.

Produzindo *Viva Zapata!*

Propomos uma análise do filme *Viva Zapata!* com ênfase em algumas cenas-chaves, além de considerações gerais sobre o desenrolar da produção, que se articulam com o objetivo proposto.

Durante da década de 1930, tanto Kazan quanto Steinbeck iniciavam seus contatos com o México. Kazan através de sua primeira viagem ao país (YOUNG, 2000, p. 125) e Steinbeck através de projetos que envolviam o país. Foi, no entanto, na década seguinte que *Viva Zapata!* começaria a ser idealizado. Em 1945, Steinbeck, quando trabalhava no roteiro cinematográfico de *A Pérola*, foi procurado pela Pan-American Films para a realização de um roteiro sobre Zapata.

Zapata pode ser um dos melhores filmes de todos os tempos [...] por uma torção ou uma concessão, poderia ser uma traição total das coisas pelas quais Zapata viveu e morreu (STEINBECK, 1975, p.282).

Não finalizou este projeto, e três anos depois renovou o interesse em escrever um roteiro sobre Zapata – instigado, agora, por Elia Kazan. Em parceria com o diretor, faz diversas viagens ao México pesquisando em bibliotecas, visitando vilarejos onde ainda viviam seguidores do movimento zapatista, entrevistando os veteranos e sobreviventes da Revolução (MORSBERGER, 1993).⁵

⁴ Depoimento publicado na revista *Présence du Cinema* n. 20, de 1964.

⁵ MORSBERGER, Robert E. “Emiliano Zapata: the man, the myth, and the mexican revolution”. In: Morsberger, R.E. (org.) *John Steinbeck: Zapata*. New York: Penguin Books, 1993. Esta rara obra contém a narrativa original escrita por John Steinbeck, intitulada *Zapata, the little Tiger*, sobre a Revolução Mexicana e a vida de Emiliano Zapata, resultado de pesquisas realizadas no México. Ainda contém o roteiro adaptado para o filme, também escrito por Steinbeck. O roteiro final de *Viva Zapata!* foi publicado em 1975 pela Viking Compass, mas logo saiu de edição. A narrativa original foi considerada perdida por muito tempo, e depois de ser encontrado nos arquivos da UCLA foi publicada em 1991 pela Yolla Bolly Press, em edição limitada. Pela primeira vez, as duas versões foram publicadas juntas, no volume citado.

Planejando rodar o filme no México, Kazan e Steinbeck procuraram o fotógrafo Gabriel Figueroa⁶, propondo que este trabalhasse na direção de fotografia. Figueroa, que se considera uma autoridade em Zapata, teria passado dias tentando convencer Steinbeck de que seu roteiro estava totalmente equivocado, absurdo e ridículo, e não explica os reais motivos da luta de Zapata na Revolução Mexicana:

Nem ele [Steinbeck] nem Kazan sabiam nada de Zapata e da história mexicana. E eu de Zapata era uma autoridade. Era zapatista desde criança, quando tinha quatro anos. Os zapatistas vinham comer na minha casa, um tio meu fazia discursos zapatistas nas praças e teve até um primo meu que partiu com eles. Assim é que eu estava muito bem envolvido com a história de Zapata. Por isso não quis fazer o filme (CAKOFF, 1995, p. 38).

Sem conseguir rodar o filme no México, foi escolhido um pequeno povoado localizado a norte do Rio Grande chamado Roma, no Texas. Alex North⁷, responsável pela trilha sonora, reuniu músicos locais com instrumentos da época da Revolução, para que cantassem e tocassem tradicionais canções mexicanas. Foram escolhidos cerca de doze músicos, que sem muitos ensaios reproduziam as velhas canções da Revolução, as clássicas músicas mexicanas. (CIMENT, 1998, p. 147) Como resultado, muito da trilha sonora presente em *Viva Zapata!* é utilizada como parte da narrativa – com bandas de *mariachi*, paradas militares, serenatas, cânticos religiosos – acentuando o realismo e a qualidade musical do filme.⁸

A legenda “*Cidade do México, 1909. Uma delegação de índios do Estado de Morelos foi ao Capitólio para uma audiência com seu presidente Porfirio Díaz*” dá início o filme *Viva Zapata!* Vemos um grupo de camponeses que entram pelo portão do Palácio Nacional e são levados por guardas até a sala do presidente, seus documentos são pedidos e os nomes anotados em uma lista. Acreditamos que essa lista, onde Zapata terá seu nome marcado por ser considerado uma ameaça, faz uma referência direta às listas negras produzidas pelo macartismo.

O grande quadro de Porfirio Díaz pendurado na parede é observado pelos camponeses. Interessante notar que este quadro simboliza as trocas de governo durante a Revolução: a imagem de Díaz será substituída por Francisco Madero após a queda daquele; por um quadro do General Huerta após o assassinato de Madero, e derrubado da parede quando Pancho Villa se torna presidente.

A imagem de Porfirio Díaz (Fay Roope) apresentada pelo filme *Viva Zapata!* é diretamente ligada à forma que o presidente foi representado nos álbuns História Gráfica de la Revolución Mexicana, produzidos pela família de fotógrafos Casasola⁹. Para o diretor, os Casasola eram excelentes fotógrafos, que sabiam captar o que Cartier-Bresson chamava “o momento decisivo”, o instante preciso, o ponto mais significante. (CIMENT, 1998, p.146)

⁶ Para maiores informações sobre Gabriel Figueroa, consultar FIGUEROA, Gabriel. *Memorias*. Ciudad de México: UNAM/Equilibrista, 2005; CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997; CAKOFF, Leon. *Gabriel Figueroa: o mestre do olhar*. São Paulo: ABMIC, 1995.

⁷ Alex North foi indicado ao Oscar por seu trabalho em *Viva Zapata!* Além disso, North foi o único músico que já recebeu um Oscar honorário – pelo conjunto de sua obra – prêmio geralmente dedicado a atores e diretores.

⁸ Durante o filme são cantadas músicas tradicionais mexicanas, como Soy un pobre venadito, La rielera, Alevántate, La Adelita, Pájaro barranqueño e Las mañanitas.

⁹ Os álbuns *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana* foram organizados por Gustavo Casasola e lançados em dez fascículos na década de 1940. Para mais informações ver BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.



Segundo Carlos Alberto Sampaio Barbosa (2006), os Casasola acreditavam que Díaz havia sido um grande estadista, por isso produziram uma imagem positiva. O trecho abaixo descreve o Porfirio Díaz que vemos em *Viva Zapata!*, tanto no quadro pendurado no Palácio Nacional, quanto no personagem de Fay Roope, seus trajes e postura.

De pé, inescrutável, a mão aferrada às luvas brancas, com o uniforme e o espadim e as condecorações que se somam ao desejo de mostrar humildade de quem só cumpriu o seu dever; [...] Porfirio Díaz inicia o Arquivo Casasola, a *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* (CARLOS MONSIVAIS apud BARBOSA, 2006, p.30).

Outras cenas trazem referências claras ao álbum dos Casasola. Ao cortejar Josefa, depois de se tornar um General, Zapata veste um traje de *charro*, vestimenta que difere bastante de suas usuais. Esta representação iconográfica de Emiliano Zapata faz referência

a uma fotografia de Hugo Brehme pertencente ao acervo dos Casasola.

A fotografia de Brehme serve de exemplo contrário à maioria das imagens do movimento zapatista¹⁰, por mostrar Zapata sozinho – quando a maioria de suas fotografias são em grupo – e vestido com roupas do exército profissional do Norte.

Essa fotografia¹¹ foi retirada quando os zapatistas tomaram a cidade de Cuernavaca por volta de maio de 1911. Segundo Arnal (1988), a preparação da cena responderia à intenção de Zapata se mostrar para a imprensa não somente como líder dos movimentos camponeses do sul, visto que se apropria de elementos iconográficos de um profissional da luta revolucionária: usa uma carabina, *cananas* cruzadas no peito, o sabre embainhado, a faixa com as cores nacionais, a banda de general. Essa apropriação dos símbolos inimigos indica uma necessidade de legitimação do movimento por parte de seu líder.

¹⁰ Carlos Alberto Sampaio Barbosa esclarece que, por motivos de localização e de prestígio social, Emiliano Zapata foi pouco registrado nos primeiros quatro volumes do álbum. Já nas primeiras referências à Zapata e seus seguidores, são destacadas ações consideradas abusivas contra a população do Estado de Puebla, onde teriam atacado uma estação ferroviária e um trem militar, além de combates contra forças federais. Há referências também ao desarmamento da guarnição do *pueblo* e cortes dos fios de telefone e telégrafo como umas de suas primeiras ações – que fazem parte do filme *Viva Zapata!* também como as primeiras ações do movimento zapatista.

¹¹ *Emiliano Zapata junto a una escalera*. Fotografia de Hugo Brehme. Fototeca del INAH, Fondo Casasola, 63464.



Ao percorrer os significados dessa fotografia podemos traçar paralelos com o filme. Em *Viva Zapata!*, quando o líder vai até a casa dos Espejo para pedir Josefa em casamento, está vestido com roupas muito similares às mostradas pela fotografia. O revolucionário também se apropria de símbolos externos à sua própria realidade de camponês, visando transmitir uma imagem de seriedade, sucesso e estabilidade – tão bem vistos pela família de Josefa.

Encontraremos, durante o filme, cenas de batalha, representações do coletivo, das paisagens e de outros personagens muito semelhantes às fotografias dos Casasola. Cabe aqui mostrar as principais ocorrências, a fim de mostrar o esforço de pesquisa por parte dos realizadores de *Viva Zapata!*, além de uma busca pela fidelidade da Revolução. Como exemplo máximo, vemos a reprodução exata da fotografia dos Casasola “Villa en la silla presidencial” depois que Villa e Zapata conseguem vencer o General Huerta.

Zapata e seu exército entram no Salão Presidencial do Palácio Nacional por uma porta, e pelo lado o posto entra Francisco Villa (Alan Reed) acompanhado de seus homens. Villa derruba o grande quadro do General Huerta, segue em direção a Zapata, e todos se posicionam para tirar um retrato. Seus homens estão em pé, na sua frente a grande cadeira presidencial e quatro menores, duas de cada lado. Villa insiste para que Zapata sente-se na cadeira presidencial, mas ele se recusa¹². A fotografia é tomada.

Kazan afirma que nunca havia trabalhado tanto com fotografias como para a realização de *Viva Zapata!*, o que foi importante para dar mais realidade e autenticidade ao filme. Sobre essa cena, conta que deu a fotografia a seu ajudante e diretor de elenco e pediu para que buscassem pessoas exatamente iguais e vestimentas similares. Coube a Kazan colocar duas portas, uma para Zapata entrar com seus homens e outra para Villa e seus homens.

¹² No documentário *Los últimos Zapatistas: heroes olvidados*, vemos o depoimento dos últimos homens e mulheres que lutaram ao lado de Zapata. Eles contam o cotidiano da Revolução e lembram sua convivência com o líder. Don Antonio estava presente no Palácio Nacional no momento do encontro entre os Generais, e saiu na fotografia – está ao fundo, na direção de Pancho Villa, vestindo camisa branca, chapéu marrom e um grande lenço escuro no pescoço amarrado em forma de laço. Don Antonio conta que Villa ofereceu a Zapata a cadeira presidencial, “Sente-se Zapata”, dizia. E Zapata recusou, “Não general, isso não, isso não posso fazer”.



Tal imagem, na visão de Barbosa, tornou-se emblemática. Além dos dois personagens, está presente na fotografia um “painel do povo mexicano”, uma síntese do auge da revolução camponesa. Villa traz um sorriso no rosto e um ar alegre, satisfeito, mas Zapata não parece à vontade¹³, tanto na foto quanto no filme.

Em busca da fidelidade, além de usar as fotografias dos Casasola, Kazan aceitou alguns conselhos de Anthony Quinn, cujo pai mexicano participou da Revolução. Na cena em que Zapata sai da casa de Josefa e é capturado por dois rurales, e ao mesmo tempo os camponeses trazem ao vilarejo um homem que havia sido morto injustamente, todos os moradores se calam e param para observar. Eufemio se agacha no chão e pega duas pedras, uma em cada mão. Começa a batê-las, numa espécie de código, e seu som chama a atenção das pessoas na rua, que começam a repetir o gesto. Assim, ao som das pedras batendo, Zapata, com as mãos amarradas e uma corda no pescoço, é carregado pelos *rurales* – como havia sido outro camponês.

Essa seqüência das pedras não faz parte do roteiro de Steinbeck, foi sugestão de Anthony Quinn durante as filmagens. Segundo o ator, Elia Kazan era um “artesão muito peculiar”, e procurava autenticidade no filme, então passou a inventar situações que faziam parte do cotidiano de seu pai na Revolução.

E eu mentia. Que me importava a autenticidade? Isso era problema de Kazan. Eu só queria representar a melhor cena possível, me dar a chance de fazer um bom trabalho. Inventei uma história, dizendo que meu pai e outros revolucionários carregavam sempre duas pedras que batiam e esfregavam uma na outra para trocar mensagens entre eles, numa espécie de código Morse. Isso nunca tinha acontecido, mas daria uma boa cena. A partir daí, foi um passo para dizer que os soldados usavam assobios como outro meio de comunicação. [...] E passamos a assobiar, contribuindo para um dos momentos mais memoráveis do filme. Kazan foi tão crédulo que me fez ensinar aos outros atores o jeito “especial” do meu pai! (QUINN, 1995, p.180)

Elia Kazan esclarece que pesquisou sobre a vida e hábito dos camponeses, e que eles de fato usavam meios de comunicação primitivos – pedras, assobios, barulhos –

¹³ Essas imagens foram inseridas no álbum no capítulo que retrata o ápice do movimento camponês, no capítulo intitulado *Entrada triunfal del Ejercito Convencionista a la capital*.

por estarem constantemente vigiados e ameaçados. Fica claro que, durante toda a narrativa, são utilizados tais meios de comunicação sugeridos pelo ator Anthony Quinn.

Sendo “até o cerne, um homem do Método”¹⁴, Elia Kazan se preocupava com as relações entre Anthony Quinn e Marlon Brando, cujos personagens deveriam passar tensão e rivalidade, ao mesmo tempo emoção e amor fraterno. Kazan manipulava uma rivalidade entre os atores: “Ele me puxava a um canto e cochichava que Marlon me achara horrível numa cena e depois dizia a Marlon que eu achara a mesma coisa dele. (QUINN, 1995, p. 179) “Gadge [apelido de Kazan] era ótimo para inspirar os atores a atuarem bem, mas pagávamos um preço alto por isso.” (BRANDO, 1994, p. 164) Somente anos depois os atores descobririam as armações de Kazan.

Em relação às principais mensagens presentes no filme, podemos destacar algumas mensagens pró-americanas; uma forte crítica à corrupção que a Revolução gera – corrupção de pessoas e de ideais –, personificada pelo personagem Fernando Aguirre; e a forte relação entre Zapata e seu povo, assim como a unidade dos camponeses enquanto grupo.

A carta que Francisco Madero entrega a Zapata por meio de Fernando Aguirre nos servirá de ilustração para as mensagens sobre democracia e liberdade norte-americana.

O despotismo de Porfírio Díaz é insuportável. Por trinta e quatro anos, ele reina com as mãos de um tirano. O significado da democracia há muito foi esquecido. As eleições são uma farsa. O povo não tem voz. O controle está nas mãos

de um homem e seus eleitos. Se quisermos devolver ao México liberdade e democracia, devemos nos unir para derrubar esse tirano.

Algumas palavras merecem destaque, como *tirano*, *democracia* e *liberdade*. Elas deixam clara a oposição entre ditadura mexicana e democracia norte-americana. Algumas seqüências adiante o governo norte-americano volta a ser exaltado, mostrado como um representante do povo, que governa apenas através de seu consentimento. Essas oposições são bastante recorrentes nos filmes norte-americanos sobre o México e a América Latina em geral. Nesse sentido, *Viva Zapata!* não se mostra uma exceção. Se o foco de crítica não é o México, mas sim os governos ditatoriais em geral, ainda fica clara a exaltação à política norte-americana.

Além da exaltação da democracia, *Viva Zapata!* mostra o preconceito em relação aos indígenas enraizado na sociedade. Zapata parte em defesa de seu povo, e aos poucos se torna um líder reconhecido por todos os camponeses. Para defender seus direitos faz o uso da violência e é por vezes intransigente. A cena em que agride o administrador da fazenda de Don Nacio de la Torre para defender um menino, que comia a ração de um cavalo, é importante por mostrar a ligação de Zapata com seu povo, sua indignação e revolta perante as injustiças e seu interesse em combatê-las. Ainda, é essencial para desmistificar a figura de Zapata como um exemplar representante da democracia e justiça norte-americanas (como vêem as análises baseadas nas dicotomias ideológicas de Zapata e Aguirre, ou do capitalismo norte-americano e comunismo

¹⁴ Palavras de Anthony Quinn sobre Elia Kazan. Refere-se ao Método Stanislavsky de atuação utilizado por Kazan desde o início de sua carreira e no *Actors' Studio*. Para maiores informações sobre o método, consultar HETHMON, Robert H. *El método del Actor's Studio*. Madrid: Fundamentos, 1986.

soviético). Emiliano Zapata é ambíguo, utiliza a violência para atingir seus objetivos, se mostra radical ao executar seu amigo Pablo Gomez, insensível ao ignorar as opiniões e pedidos de Josefa. Enfim, Zapata é humano, e não um personagem idealizado como um estereótipo do “mocinho” hollywoodiano.

Apesar do combate à injustiça estar muito presente nas atitudes de Zapata, o personagem demora a se entregar à Revolução. Ao ser feito prisioneiro e depois morto, o camponês Inocente (Pedro Regas) aproxima mais ainda Zapata de suas raízes e sua luta. Chama a atenção o jogo de palavras com o nome do personagem: Inocente coloca em contradição a sua situação de prisioneiro da ditadura porfirista.

Zapata se transforma definitivamente em líder da Revolução após uma grande

manifestação de união dos camponeses e apoio àquele que já consideram um líder. Ao sair da casa do Señor Espejo, após ser ofendido pelo pai de Josefa e responder violentamente, Zapata é capturado por rurales que, a cavalo, o carregam por uma corda amarrada ao pescoço. Na seqüência, começa a ser seguido por camponeses que surgem do meio da vegetação, das montanhas. Eles parecem surgir do nada, é como se fossem a própria vegetação ou mesmo as rochas e pedras do terreno. Essa cena lembra a idéia do mimetismo do mexicano encontrado em autores como Octavio Paz e Juan Rulfo. O mimetismo está relacionado ao fenômeno de, tanto homens como animais, tomarem o aspecto, cor e configuração da terra e da paisagem em que vivem.¹⁵



A figura emblemática de Fernando Aguirre permeia a maioria das discussões sobre o filme. Cabem, sobre o personagem, algumas considerações. Desde o início do filme ele se apresenta de forma racional e fria, destoando dos demais personagens. Nestas cenas fica claro que ele não está lutando pelos mesmos ideais que os zapatistas. Aquelas

que consideram *Viva Zapata!* uma crítica de Kazan ao comunismo, vêem Aguirre como um revolucionário comunista que busca somente o poder, a qualquer custo e a despeito de todos.

Na cena em que encontra Zapata em meio às montanhas, carregando uma carta de Francisco Madero, Aguirre veste roupas da

¹⁵ Para maiores detalhes ver BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. “Escritura em chamas – fotografia de fogo: Juan Rulfo, escritor e fotógrafo” in *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da Anphlac*. Campinas, Anphlac, 2006.

cidade, bota e chapéu, carrega um casaco e uma máquina de escrever modelo *American* de 1892 – segundo especificações de John Steinbeck, ao descrever o personagem. Observamos que, ao se apresentar fisicamente diferenciado dos camponeses, Aguirre destoa do meio, não se encaixa. É possível atribuir esta disparidade física à disparidade de ideais junto aos camponeses.

Segundo o próprio diretor, Aguirre é um revolucionário profissional, interessado no poder, o que busca sem escrúpulos. No entanto, é importante ter em mente que esta fala de Elia Kazan remete a uma construção, à intenção de dar ao filme um significado anti-comunista na época em que era perseguido pelo macartismo. Assim, devemos ter cuidado ao direcionar nossa interpretação pelas palavras de Kazan.

Fernando Aguirre representa a corrupção da Revolução, a busca incessante pelo poder, presente em qualquer local e período, em qualquer classe social, e que fada ao fracasso as tentativas de mudanças sociais. De fato, diversos personagens de *Viva Zapata!* acabam se corrompendo uma vez que alcançam o poder: Porfirio Diaz, Victoriano Herta, e até Eufemio Zapata. Este, insatisfeito com a miséria em que continuavam vivendo, apesar das vitórias na Revolução, toma terras e casas de camponeses.

A fala de Pablo Gomez, antes de ser morto por Zapata, segue essa linha de crítica à idéia de Revolução e se refere à destruição e a corrupção que ela gera.

Nossa causa era a terra, e não uma idéia. Terras com milho plantado para alimentar as famílias. Liberdade não é uma palavra, mas um homem sentado tranqüilo em frente de casa, à noite. Paz não é um sonho! Descanso, bondade. Uma pergunta não para de me atormentar. Algo de bom pode decorrer de uma má ação? Pode a paz decorrer de tanta matança? Pode a bondade advir de tanta violência? Pode um homem cujo pensamento nasce da raiva e do ódio, nos levar à paz? Pode ele governar em paz? Eu não sei. Deve ter pensado nisso, Emiliano. Você sabe?

Segundo o discurso de Pablo Gomez, a Revolução estava caminhando por uma trilha diferente do seu início, quando se lutava pelas terras, pela justiça¹⁶. O próprio Zapata quase se deixa corromper pelo poder e pela Revolução. Quando assume o cargo de presidente, recebe um grupo de camponeses de Morelos, que acusa Eufemio de abuso de poder.

É como se a audiência com Porfirio Diaz se repetisse, e Zapata faz um círculo ao redor do nome de um camponês contestador. Repentinamente pára, encara o papel, o rasga e quebra o lápis na mesa. O rosto de Zapata fica muito próximo à câmera, em seus olhos há luz, e o rosto de Aguirre, ao seu lado, aparece pouco iluminado. Este coloca a mão sobre o ombro de Zapata, como se entendesse o que aconteceu e tentasse trazê-lo de volta para seu lado. Emiliano sai, bruscamente. Note-se o recurso de iluminação usado em diferentes momentos do filme – a oposição entre Zapata e Aguirre mostra-se, além das atitudes e ideologias, na própria linguagem cinematográfica.

¹⁶ No roteiro de Steinbeck, as falas de um velho General reforçam a idéia da revolução como algo destruidor e interminável, caso o objetivo não seja único e grandioso: a paz. *"Estou velho e posso ser tolo. Eu matei muitos homens que divergiam das minhas opiniões. Me esqueci porque fiz isso, a não ser pelo fato de serem da oposição. E me esqueci porque eles eram da oposição também. Meus amigos, em algum momento nós precisamos começar a construir a paz. Como um velho soldado, eu aprendi que há momentos em que precisamos lutar. Mas ao menos que o fim seja a paz, a estrada não tem fim e a jornada é vazia."*



Segundo Elia Kazan, os acontecimentos foram dramatizados para a realização do filme, mas essa situação realmente aconteceu. Ele se encontrava com Villa para decidirem o destino do México, e Zapata tornou-se administrador. A partir daí percebeu que estava se convertendo em uma força repressiva que dominava e sufocava a população. Não se sabe exatamente quando, mas um dia reuniu os amigos, montou num cavalo e voltou à Morelos. (YOUNG, 2000, p. 129) Assim, ao deixar o Salão Presidencial – e conseqüentemente seu cargo – Zapata recusa a corrupção do governo, e se distancia de Fernando Aguirre, um personagem ficcional que representa todos os que traíram ideais justos e democráticos com a repressão e corrupção.

Outra grande mensagem do filme, além da corrupção pelo poder e da distorção da idéia de Revolução, é a manutenção de um grupo unido e coeso para lutar por reformas. Em sua fala aos camponeses, Zapata os incentiva a lutar unidos, mas sem depender de um líder – que acaba se corrompendo, mudando de foco.

Estas terras são suas. Devem protegê-las. Não serão suas por muito tempo se não as protegerem. Se necessário com suas vidas, seus filhos e as vidas deles. Não subestime seus inimigos, eles voltarão. E se queimarem sua casa, construam-na novamente. Se destruírem seu milho, replantem. Se seus filhos morrerem, tenham mais. Se os tirarem do vale, vivam nas montanhas. Vocês procuram por líderes fortes e sem defeitos. Eles não existem. Só há homens como vocês. Eles mudam [faz um gesto se referindo a Eufemio]. Eles desertam. Eles morrem. Os únicos líderes são vocês mesmos. Um povo forte é a única força duradoura.

E assim os camponeses passam a agir de uma forma que intriga seus inimigos, aqueles que tentam destruir suas vilas e plantações. Refazem tudo o que perderam, saem das propriedades e vilarejos sem deixar rastros, passam a ser um inimigo que não se pode ver, tornam-se homens de “outra raça”.¹⁷

Zapata acaba morto em uma emboscada, fuzilado por diversos soldados. Tem o corpo exposto na praça, para que todos vejam que está morto¹⁸. Os camponeses não acreditam que aquele homem morto seja seu líder, e ao verem Blanco (seu cavalo) nas montanhas, confirmam sua crença de que Zapata também está ali, e que retornará caso o grupo precise dele novamente.

¹⁷ Novamente aqui a idéia do mimetismo, muito provavelmente Steimbeck conhecia o livro *O Labirinto da Solidão* de Octavio Paz publicado pela primeira vez em 1949. Os textos de Rulfo foram publicados em livro somente em 1953 embora como fossem contos deviam circular anteriormente em revistas culturais. Em seguida os oficiais colocam fogo na plantação e destroem o vilarejo.

¹⁸ Sabemos que para suprimir qualquer dúvida sobre a veracidade da morte de Zapata, o governador de Morelos Pablo González, expôs o corpo na sede da polícia da cidade de Cuatla aos fotógrafos, e filmou o enterro de Zapata.



A participação de Darryl Zanuck no filme se revela nesta cena.

Foi idéia sua; não sei de onde havia tirado, de um velho western, suponho. E na época senti muito ter aceitado, mas agora não sinto. Penso que o cavalo branco é maravilhoso no final, [...] um momento muito bonito no filme. (CIMENT, 1998, p. 153)

Elia Kazan, em carta escrita a Robert Morsberger, afirma que o roteiro de *Viva Zapata!* é inteiramente resultado do trabalho de Steinbeck. “Quando a imagem diz algo, você corta as palavras. Mas todas as palavras e pensamentos importantes de John estão fielmente reproduzidos no filme”.¹⁹

Durante as filmagens, Kazan fez alguns cortes, mas fica claro que o diretor foi bastante fiel ao roteiro. Importante ressaltar que, apesar de nosso trabalho ter sido realizado em conjunto, consideramos o roteiro e o filme obras distintos, portadores de linguagens e características próprias. Ainda, não baseamos nossas conclusões nas palavras de Elia Kazan, que sempre se mostra contraditório em suas declarações. No entanto, ao analisar o roteiro lado a lado com o filme, fica claro que, de fato,

as filmagens são muito fiéis ao texto. Desde os planos indicados por Steinbeck – geral, médio, close –, as paisagens descritas por ele, os cenários, a iluminação, o posicionamento dos personagens nas cenas, sua vestimenta, atitudes, expressões, gestos. Durante as filmagens, há cortes de algumas cenas, diálogos, e em alguns casos seqüências inteiras. Além destas seqüências, alguns diálogos foram cortados ou levemente alterados, que os deixam mais funcionais e significativos.

É, ainda, importante saber que Steinbeck teve acesso ao livro de Edgcomb Pinchon, *Zapata the Unconquerable* (1941). Um grande estudo sobre Zapata que, apesar de apresentar elementos ficcionais, resulta de uma longa pesquisa no México sobre a vida de Zapata. Desta narrativa, Steinbeck “emprestou” algumas cenas: a audiência com Porfirio Diaz, o retorno de Pablo ao México, o encontro de Zapata com Francisco Madero, e um dos diálogos entre Villa e Zapata – todas as cenas devidamente adaptadas ao estudo de Steinbeck, e escritas de forma mais dramática, segundo afirma Robert Morsberger.

¹⁹ Elia Kazan em carta escrita à Robert E. Morsberger, 29 de março de 1973.

Viva Zapata!: uma obra de arte coletiva

Cineasta considerado ambíguo, controverso, atual, Kazan é analisado sob diversos prismas. O mais comum é o prisma da delação. Há um esforço, por parte de alguns pesquisadores, em buscar aspectos da sua vida e obra anteriores que permitam a compreensão do seu ato. “A reconstituição do seu passado pode servir tanto para afirmar a formação e pertinência política com questões sociais e uma atividade artística conseqüente com esses valores, quanto para afirmar que ele os traiu – por oportunismo, anticomunismo, ou covardia”. (SCHVARZMAN, 1994, p. 128) Sobre o episódio da delação, a historiadora Sheila Schvarzman defende que Kazan não o fez por pressões externas. Ao contrário, a visão de seus filmes fornece inúmeros elementos para acreditar que Kazan preparou-se detidamente para a colaboração. (SCHVARZMAN, 1999, p.141)

Em *Viva Zapata!*, Schvarzman vê um Emiliano Zapata impotente para realizar o que considera justo, e por isso renuncia à presidência, e torna-se perigoso para os que permanecem no poder, acaba sendo assassinado.

Antes disso, porém, mata seu próprio irmão, Eufêmio (Anthony Quinn), quando este se apossa de terras dos camponeses, da mesma terra de onde eles haviam saído para combater o ditador Porfírio Diaz. Zapata deixa a presidência, e faz questão de matar Eufêmio, a quem considera um traidor, por aceitar essas regras. O assassinato pode ser visto, aqui, como o análogo da delação: se existe um mal, é preciso que ele seja extirpado, por maior que seja a dor que isso provoca. No caso, os camponeses encarregam-se de delatar Eufêmio. A Emiliano, cabe executá-lo.

É importante lembrar que o verdadeiro Zapata não assassinou irmão algum. (SCHVARZMAN, 1999, p.140)²⁰

Fernando Aguirre se torna uma figura chave para sustentar essa interpretação. Um revolucionário profissional, que oportunamente se alia a Zapata, e de quem tira a vida com uma traição. Suas ações mostram que o poder é a única ambição. Suas vestimentas, que o fazem destoar do cenário, sobrepõe o personagem à paisagem e aos acontecimentos, porém sem afetá-los. Segundo Schvarzman, essa dicotomia enfatiza a artificialidade de sua função, a de revolucionário.

Sobre a delação de Kazan, compartilhamos da opinião do cineasta e crítico de cinema Gustavo Dahl, (1958) para quem a pena aplicada ao diretor é demasiado severa. Não é lícito ignorar o comportamento moral de um artista, no entanto deve-se compreender que este comportamento, por si só, não é suficiente para notabilizar ou diminuir o valor artístico de sua obra. A elevada expressão artística de Kazan e a principal beleza de sua obra, que é estar atento ao mundo moderno através de suas faltas e erros, não deveriam ser relativizadas em relação a seu ato. As obras dos anos quarenta marcam sua evolução de diretor do social para o individual, do real para o psicológico, das atenções universais para um universo pessoal. E assim, em *Viva Zapata!*, retomou essa contraposição entre as ações individuais sobre as ações coletivas:

Então a revolta dos camponeses mexicanos [...] fenômenos que deveriam possuir um caráter eminentemente coletivo, eram realizados por apenas um homem, que, sozinho, modificava o destino, dominava a massa e a impelia para a frente (DAHL, sem data).

²⁰ O Zapata de Kazan também não assassinou irmão algum. Eufêmio foi claramente morto por um dos camponeses de quem o General havia roubado terras e sua mulher.

Por termos a intenção de relativizar o posicionamento político de Kazan em *Viva Zapata!*, voltamos nosso olhar a John Steinbeck, que é outra peça-chave para o entendimento mais profundo do filme. O interesse de Steinbeck pelo México e sua sensibilidade social se mostram desde o roteiro de *The Forgotten Village*, em 1941, sobre um vilarejo mexicano; também em *La Perla*, (obra que deu origem a um filme, cujo roteiro foi escrito pelo próprio autor), além de *Viva Zapata!* (1952).

Além da temática mexicana, um de seus grandes interesses é estudar a maneira como os indivíduos agem em grupo e em resposta às influências externas, tradições, economia, características regionais, clima, sublevações sociais. Steinbeck procurava analisar o grupo, observar como o indivíduo se liga a uma unidade maior. Interessava-se, como artista, em mediar entre o grupo e o indivíduo.

Ao contrário da maioria dos escritores deste século, Steinbeck foi, no fundo, um cientista, e via os seres humanos como parte de um grupo que tinha de ser considerado, em última análise, dentro de uma perspectiva ecológica geral. Alguns de seus críticos não podiam entender o que ele fazia e o criticavam por tratar, como disse Edmund Wilson numa influente crítica a *As vinhas da ira*, 'ou de animais inferiores, ou de seres tão rudimentares que estão quase no nível animal'. Wilson simplesmente não admirava

a originalidade da perspectiva 'ecológica' de Steinbeck, contrária à tendência dominante da literatura modernista, onde (como Lawrence ou Joyce), em geral se festeja o indivíduo por sua separação da multidão (PARINI, 1998, p.61).

Foi na década de 1930 que Steinbeck passou a analisar como os fatores ambientais atingem os personagens. Em sua grande obra *The grapes of wrath* (1939, publicado no Brasil com o título *As vinhas da ira*) o destino individual é visto no contexto de pressões geopolíticas como a seca, a fome, a ganância. Sob orientação de Edward Ricketts²¹, Steinbeck escreveu uma monografia intitulada *Argumento of Phalanx*.

Sempre pensamos na humanidade em termos de homens individuais. Tentamos estudar os homens e os movimentos dos homens pela minuciosa investigação de homens-unidades individuais. É o mesmo que tentar racionalmente entender a natureza do homem pela investigação das células de seu corpo. Talvez se observarmos a falange, sabendo que ela é um novo indivíduo, que não deve ser confundido com as unidades que o compõem, se olharmos em retrospecto as coisas que ele faz numa tentativa de correlacionar e analisar seus hábitos sob vários estímulos, talvez possamos acabar conhecendo alguma coisa da falange, de sua natureza, de suas motivações e fins, talvez possamos até mesmo dirigir seus movimentos onde agora temos apenas enormes quantidades de fenômenos desconexos e destrutivos sem sentido.²²

²¹ Edward Ricketts foi proprietário de um laboratório de biologia chamado Pacific Biological, localizado na rua Cannery Row, cidade de Monterey, na região de Salinas. Além da influência intelectual, se tornaram grandes amigos e sócios no laboratório. Edward Ricketts serviu de inspiração para personagens de romances como *Cannery Row* (1945, *A rua das ilusões perdidas*) e *Sweet Thursday* (1954, *Doce quinta-feira*), além de ter sido co-autor na publicação *Sea of Cortez: A Leirurely journal of travel and resesearch with a scientific appendix*, resultado de uma excursão feita no litoral de São Francisco e Golfo do México (Mar de Cortez), cujo objetivo era escrever um guia ecológico da região. Susan Shillinglaw, diretora do *Center for Steinbeck Studies*, na Universidade Estadual de San Jose, considera o livro uma rica mescla de observações científicas, meditações filosóficas e incidentes bem-humorados, complementada por uma compilação, efetuada por Ricketts, dos espécimes descobertos na viagem.

²² Segundo Parini, o termo *falange* é usado por Steinbeck de uma maneira quase científica, e refere-se ao comportamento grupal de qualquer tipo. Oriundo da palavra latina para tartaruga, refere-se às legiões romanas que, ao erguerem os escudos acima das cabeças ao mesmo tempo, pareciam tartarugas. A tese central de Steinbeck é de que os homens em grupo, como todas as unidades compostas de partes individuais, se relacionam, são funcionais umas às outras e contribuem para a estrutura do todo. Importante observar que, quando falamos na teoria de Steinbeck aplicada ao "comportamento grupal de qualquer tipo", sabemos que ele diferenciava o comportamento *humano*, individual ou grupal, do comportamento *animal*, individual ou grupal. Steinbeck se utilizava de analogias para trabalhar e expor seu pensamento. A monografia *Argumento f Phalanx* foi escrita por Steinbeck em 1934, está disponível no arquivo da Universidade de Stanford. O trecho reproduzido no corpo do texto foi citado por PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 132.

Ainda nos anos trinta, a obra *Tortilla Flat* (1935, *Boêmios Errantes*) traz a reflexão sobre a falange, mostra nos personagens um comportamento individual avaliado de acordo com o código grupal. “A sagrada confiança da amizade seria, e tinha de ser, mantida”, analisa Parini (1998). Assim, no momento em que é abalada a confiança, a punição deve ser severa, “código é código”. Percebemos que seu pensamento em relação ao comportamento e fidelidade grupal, já presente nas obras dos anos trinta, nos remete a seu Emiliano Zapata, criado quase duas décadas mais tarde. O revolucionário, em *Viva Zapata!*, se mostra fiel aos códigos de comportamento do grupo de camponeses que lutam pela recuperação de suas terras, e pune severamente os desvios de seu amigo Pablo Gomez, que havia sido considerado traidor após ser visto com Francisco Madero, que se tornara um inimigo da Revolução Mexicana. Sobre *Tortilla Flat*, Parini analisa:

O romance transcende o estudo da agitação social e da opressão dos pobres, chegando a um estudo do [...] ‘homem escatológico’, uma criatura com uma terrível dualidade de motivações: um violento ressentimento contra as forças sociais que o espoliaram de seus direitos; e um apaixonado apego à esplêndida visão de uma era futura, quando se houver transformado para sempre na paz de uma comunidade sem classes o furioso conflito gerado pela injustiça. (PARINI, 1998, p. 201)

Podemos, no mínimo, traçar diversos paralelos entre o comportamento dos grupos e do indivíduo nas duas obras – *Tortilla Flat* e *Viva Zapata!*. Ao analisar mais profundamente suas obras de semelhante temática, a inserção de *Viva Zapata!* em um rol de trabalhos voltados para a análise sociológica fica bastante clara.

Sua “teoria da falange” se insere em *Viva Zapata!* – o comportamento do homem

grupal, o papel do indivíduo em meio ao todo. Zapata encontra sua força e motivação para lutar com os camponeses através de seu apoio e dedicação como grupo. Ensina-os a manterem-se unidos para combater as injustiças sem a necessidade de um líder. Quando ele é morto, os camponeses já aprenderam a fazê-lo – tornam-se uma “raça superior”, que cuida de sua terra a despeito da opressão.

Podemos concluir, através desta breve análise de *Viva Zapata!*, que a obra traz inúmeras possibilidades de análise e diversos caminhos a serem ainda percorridos. Como resposta às análises que observam ao filme como um posicionamento político de Kazan, tivemos como objetivo mostrar a riqueza de sua produção, além da intimidade que existe entre a formação e amadurecimento de Kazan e Steinbeck e suas obras com as temáticas presentes em *Viva Zapata!*.

É, de fato, inevitável perceber as oposições entre o jornalista Fernando Aguirre e o revolucionário mexicano Emiliano Zapata: mostram diferentes ideais, interesses, formas de agir, de se posicionar, até de se vestir. Aguirre não se encaixa entre os camponeses e não manifesta igual simplicidade. Se interpretarmos Aguirre a partir da recorrente dualidade bem/mal ou capitalismo/comunismo, ele será uma personificação do comunismo claramente oposto – e pior – ao idealismo democrático de Zapata. Porém, devemos enxergar as complexidades existentes no filme lembrando que o roteiro foi escrito por John Steinbeck, e nesse momento Fernando já é um personagem sedento de poder e propício a traições.

Como diretor, certamente Kazan tem a liberdade e condições para reforçar a oposição entre os personagens durante as filmagens, através de elementos fílmicos. No entanto, nem o Zapata de Steinbeck nem o de Kazan são idealizados – tal como acreditam

as críticas que associam Zapata a uma representação do idealismo norte-americano. Muito pelo contrário, o revolucionário é humano, cheio de dúvidas, e tem na violência sua arma para lutar contra as injustiças sociais. Aguirre busca o poder, assim como os outros Generais a quem acaba aliado. Talvez a crítica do filme, tanto de Kazan como de Steinbeck, se direcione à Revolução, à forma que ela corrompe, ao ódio que traz, às perdas – por vezes sem ganhos.

Assim, acreditamos ser reducionista considerar *Viva Zapata!* portador de uma mensagem anti-comunista, proferida por seu diretor Elia Kazan, quando na verdade todos os envolvidos podem ser vistos neste filme. Por outro lado, seria imprudente ignorar a delação de Elia Kazan e a importância do personagem fictício Fernando Aguirre. Ele é alguém que vem de fora, que destoa da luta dos camponeses desde as vestimentas até os ideais, finge alianças, trai e muda de lados, não está preocupado com os homens do campo e utiliza-se de sua luta para alcançar o poder. Representa algo oposto à Zapata, algo que não faz parte da justiça visada pelo líder camponês.

Referências bibliográficas e filmicas

ARNAL, Ariel. Construyendo símbolos – fotografía política em México: 1865-1911. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe – EIAL*, Tel Aviv, v.9, n.1, ene-jun., 1988.

AUGUSTO, Sérgio. *Kazan humaniza Zapata em versão trotskista*. Folha de São Paulo, 13 de agosto de 1990, Caderno Ilustrada, página E-4.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clío: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

_____. "Escritura em chamas – fotografia de fogo: Juan Rulfo, escritor e fotógrafo" in *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da Anphlac*. Campinas, Anphlac, 2006.

BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert. *Canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CACOFF, Leon. *Gabriel Figueroa: o mestre do olhar*. São Paulo: Edição da 19ª Mostra Internacional de Cinema, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos, 1998.

DAHL, Gustavo. "Atualidade de Elia Kazan." *O Estado de São Paulo*, S.P., Suplemento literário, p.5, sem data.

DAHL, Gustavo. "Ambigüidade de Elia Kazan." *O Estado de São Paulo*, S.P., Suplemento literário, p.7, 27-12-1958.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: Um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, V 5, n.10, p.237-250, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

MORSBERGER, R.E. (org.) *John Steinbeck: Zapata*. New York: Penguin Books, 1993

PARINI, Jay. *John Steinbeck: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

QUINN, Anthony. *Tango solo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero (1941-1969)*. Ediciones Era: Guadalajara, 1988.

ROCHE, Catherine de la. *Viva Zapata! Sight and Sound*. v.21, n.4, p.170, Apr /Jun, 1952.

SCHVARZMAN, Sheila. "O elogio da delação: o caso de Elia Kazan." *Cinemas*, Rio de Janeiro, n.16, p.137-158, Mar./Abr., 1999.

SCHVARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. Mestrado em História. 1994. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

STEINBECK, Elaine; WALLSTEN, Robert. *Steinbeck: a life in letters*. New York: Penguin Books, 1975.

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

WOLL, Allen L. *The latin image in american film*. Cidade: Paperback, 1980.

YOUNG, Jeff. *Elia Kazan: mis películas*. Barcelona: Paidós, 2000.

KAZAN, Elia; ZANUCK, Darryl. *Viva Zapata!* [Filme-dvd]. Produção de Darryl Zanuck, direção de Elia Kazan. EUA, 20th Century Fox, 1952. Dvd/ Ntsc, 113 min., preto e branco, son.

TABONE, Taboada. *Los ultimos Zapatistas: heroes olvidados*. [Filme-vídeo]. Direção de Taboada Tabone. México, 2003. DVD/70 min. color. son.