



Diálogos

ISSN 2177-2940



Dilemas de representação na carreira e obra de Emilio Fernández

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i3.68155>

Rodrigo Almeida

 <https://orcid.org/0009-0008-5546-3236>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal-RN, BR E-mail: allmeidaf@gmail.com

Dilemmas of representation in the career and work of Emilio Fernández

Abstract: This article analyzes the dilemmas of representation in the career and work of Mexican actor and director Emilio “El Indio” Fernández from the melodramas *Flor Silvestre* (1942), *Las Abandonadas* (1945), *Pueblerina* (1949) and especially *Maria Candelária* (1944) and *La Perla* (1947). In the dispute for the formulation of a national iconography through cinema, Fernández's films were pioneers in the insertion of the indigenous experience and in the inclusion of debates on social justice. However, on the other hand, this advance is marked by numerous contradictions, such as a naturalized gender violence and the strengthening of conservative models of masculinity.

Key words: Mexican Cinema. Emilio Fernandez. Representation.

Dilemas de la representación en la trayectoria y obra de Emilio Fernández

Resumen: Este artículo analiza los dilemas de la representación en la carrera y obra del actor y director mexicano Emilio “El Indio” Fernández a partir de los melodramas *Flor Silvestre* (1942), *Las Abandonadas* (1945), *Pueblerina* (1949) y especialmente *María Candelária* (1944) y *La Perla* (1947). En la disputa por la formulación de una iconografía nacional a través del cine, las películas de Fernández fueron pioneras en la inclusión de la experiencia indígena y la inclusión de debates sobre la justicia social. Sin embargo, por otro lado, este avance está marcado por numerosas contradicciones, como la violencia de género naturalizada y el fortalecimiento de modelos conservadores de masculinidad.

Palabras clave: Cine Mexicano. Emilio Fernández. Representación

Dilemas de representação na carreira e obra de Emilio Fernández

Resumo: O presente artigo analisa os dilemas de representação na carreira e obra do ator e diretor mexicano Emilio “El Indio” Fernández a partir dos melodramas *Flor Silvestre* (1942), *Las Abandonadas* (1945), *Pueblerina* (1949) e especialmente *Maria Candelária* (1944) e *La Perla* (1947). Na disputa pela formulação de uma iconografia nacional através do cinema, os filmes de Fernández foram pioneiros na inserção da experiência indígena e na inclusão de debates sobre justiça social. No entanto, por outro lado, esse avanço é marcado por inúmeras contradições, tais como uma naturalizada violência de gênero e o fortalecimento de conservadores modelos de masculinidade.

Palavras-chave: Cinema Mexicano. Emilio Fernández. Representação.

Recebido em: 09/05/2023

Aprovado em: 18/01/2024

Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças. Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados.

Gloria Anzaldúa (2005, online)

Quando se fala sobre a criação da estatueta do Oscar¹, entregue pela primeira vez na cerimônia de 1929, normalmente costuma-se atribuir a sua concepção ao diretor de arte da MGM Cedric Gibbons e a confecção ao escultor George Stanley, lançando ao anonimato o possível modelo que posou nu para o desenvolvimento dos primeiros esboços e croquis. Entre afirmações, entrevistas e rumores populares em rodas de conversa dos mais velhos no México e em Los Angeles, a narrativa sobre esse corpo anônimo alterna sua veracidade há décadas, passando por basicamente duas versões antagônicas, também mencionadas em pesquisas acadêmicas de caráter histórico, como *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age* (2014), escrito por Laura Isabel Serna, e *The Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films* (2015), de Charles Ramirez Berg.

A primeira versão diz que não houve exatamente um modelo específico, interpretação sustentada pelo criador assim como pelo escultor, enquanto a segunda, mais difundida e menos oficialmente aceita, sustenta que a tão conhecida e cobiçada peça da indústria cinematográfica mundial, feita de estanho folheado a ouro de catorze quilates, foi efetivamente esculpida a partir de desenhos de um corpo real. E não só isso, o corpo especificamente de um homem indígena mexicano, dentre os muitos que trabalhavam exilados em Hollywood naquela época – o que soa genuinamente afrontoso em especial por se tratar de uma premiação amplamente conhecida por excluir e ignorar de suas nomeações corpos dissidentes, racializados, periféricos, marginalizados ao longo de suas dezenas de edições.

1 Destaco que em 2023, Yanomamis enviaram para vinte indicados ao Oscar uma estatueta alternativa feita de barro, inspirada em Omama, maior divindade dos Yanomamis. O gesto fez parte de uma campanha para alertar o mundo sobre as consequências do garimpo ilegal em terras indígenas e sensibilizar sobre a crise humanitária pelo qual atravessam os Yanomamis. O lema da campanha é: “Você não precisa de ouro para brilhar”.

Além disso, a segunda versão surge como alegoria, como um gesto especulativo e reparador, no intuito de reforçar a presença e ao mesmo tempo o apagamento/silenciamento/esquecimento de trabalhadores imigrantes latinos na construção de um momento fundamental, no final da década de 1920, início da década de 1930, em que o cinema estadunidense deixou de lado seu caráter artesanal para se firmar em todo o mundo como uma massiva indústria cultural. Também serve de ponto de partida para compreender os diversos estereótipos nascidos nesse contexto produtivo e perpetuados até hoje nas mais diversas mídias, enquanto tais indivíduos atuavam e continuam atuando como técnicos, figurantes, vilões, encarnando nas telas e atrás delas o papel do “outro”, da “alteridade”.

Há um ponto de vista ainda mais específico nessa história, que nos leva ao nome do então figurante mexicano Emilio Fernández, conhecido como “El Indio” não apenas pelos traços de sua ascendência indígena Kikapú por parte de mãe, María Sara Romo Bustamante, mas principalmente pela forma como foi creditado nos diversos filmes que atuou ao longo de sua vida nos EUA, de meados da década de 1920 até finais da década de 1970. Ao longo de sua carreira em trabalhos como ator, *quando* era creditado – já que em muitos casos isso sequer acontecia – era mencionado nos letreiros apenas como “El Indio.....El Indio” (algo que poderíamos traduzir e que os espectadores compreendiam como “o índio interpreta o índio”). Somente depois de se afirmar como um reconhecido diretor no México a partir da década de 1940 passou a ter seu nome creditado.

Essa realidade repetida em inúmeros outros filmes ao largo de décadas revela uma condição contraditória. Por um lado, norteia o processo de desumanização e ausência de subjetividade do indivíduo. Seja ele personagem, seja ele ator. A Emilio Fernández era negado seu nome e aos seus personagens também. Por outro lado, em inúmeras entrevistas, Fernández defende esse uso nos créditos por entendê-lo como um gesto de orgulho de sua ascendência indígena e um aviso aos espectadores que um indígena estava interpretando outro indígena. Curioso pensar diante disso que Emílio, assim como sua mãe, foram renegados pelo povo Kikapú: ele por homicídio cometido contra um amante de Sara quando ele ainda era criança, ela por adultério. Trata-se, portanto, de um complexo dilema².

Para além dessa e outras contradições que serão analisadas mais a frente nesse artigo, o fato é que as fotos de Fernández do período lembram a silhueta eternizada na estatueta do Oscar: peito quadrado, ombros largos e pernas estreitas. Quem haveria intermediado o contato entre Gibbons e Fernández teria sido a também mexicana Dolores Del Rio, atriz que era companheira do diretor de

2 Isso fica evidente no verbete que fala sobre o ator/diretor na *Gran Enciclopedia Rialp*, uma espécie de Barsa madrilenha: “o mexicano de Emilio Fernández está em seu sangue, em sua alma, em seu temperamento, em sua própria pessoa, metade espanhol, metade índio. Ele gostava que o chamassem de ‘El Índio’, ainda que isso não definisse o todo de sua personalidade” (1991, p. 26). Em entrevistas e publicações biográficas fica evidente um certo caráter mítico conferido por Emílio Fernández em relação a sua própria vida.

arte na época, havia atuado em alguns filmes até então, despontando como uma diva na década de 1930 até uma breve decadência no início da década seguinte, quando retornou ao México para justamente protagonizar a maioria dos filmes de Fernández, trabalhando pela primeira vez em seu país de origem.

Poderíamos até inocentemente nos perguntar: a quem interessaria apagar essa história? Mas também poderíamos facilmente responder: a todo o sistema sobre o qual se funda e se expande a indústria hollywoodiana, defensora de um modelo de negócio, representação e representatividade moldado para esmagar a diferença ou assimilá-la de maneira estereotipada e despolitizada. A diversidade é difundida enquanto um valor, no intuito de produzir uma imagem da diversidade, iniciativa realizada por inúmeras marcas, mas completamente em descompasso da realidade contextual e produtiva. Para termos uma ideia, segundo o *Hollywood Diversity Report 2021*³ desenvolvido pela UCLA, latinos ou descendentes representam apenas 2,7% das pessoas na direção dos filmes estadunidenses e essa ínfima porcentagem é inteiramente preenchida por homens. Estima-se, no entanto, que latinos ou descendentes sejam quase 15% da população dos EUA. Indígenas não foram mencionados nessa categoria do relatório.

Entre os primeiros filmes produzidos por realizadores europeus e estadunidenses no final do século XIX e as produções contemporâneas espalhadas ao redor do globo, há uma longa e controversa história da forma como os povos originários de diferentes regiões foram representados na frente e incorporados em equipes por trás das câmeras. O cinema prosseguiu um processo midiático iniciado em outras artes, como na literatura, na pintura e na fotografia. Quando os operadores de câmera dos irmãos Lumière passaram a viajar o mundo para registrar lugares “distantes” a serem exibidos posteriormente na França, há um movimento ambivalente: por um lado, certas dimensões da fantasia indigenista eurocentrada eclodem diante da materialidade da imagem; por outro, estereótipos se fortalecem a partir de um olhar hegemônico e dominante, que trata tudo que é diferente como exótico, como o outro, como alteridade. O cinema espelha uma visão colonial e imperialista.

No campo do cinema de ficção latino-americano, que nos interessa mais nesse artigo, a representação indígena foi marcada inicialmente por uma presença-ausência: ainda que surjam nas telas já nas primeiras décadas do século XX, como personagens coletivos em representações históricas ou em adaptações literárias românticas, são representados sem qualquer subjetividade e são interpretados por pessoas não-indígenas vestidas e/ou caracterizadas como indígenas. Há um caráter forte do indígena como fantasia, uma representação genérica baseada em experiências

3 Disponível em: <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2021/04/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2021-Film-4-22-2021.pdf>

exclusivamente brancas e cujo valor narrativo é apenas decorativo, cenográfico. Simultaneamente, na primeira metade do século XX, vamos ter nos EUA uma representação extremamente violenta de indígenas nos faroestes tradicionais, vistos como selvagens, homogêneos, primitivos, vilões, cruéis, sádicos, isto é, como impeditivos do crescimento e constituição do estado nacional, o que produz um imaginário problemático para milhões de espectadores.

A situação obviamente vai se transformando em especial a partir da década de 1970, quando o cinema etnográfico e a antropologia visual passam a influenciar um tipo de cinema colaborativo com os representados, um cinema participativo que resulta numa visão mais cuidadosa, ainda que de um olhar exógeno, dos povos originários em diferentes países. Surgem então os primeiros filmes que não são mais “sobre os indígenas”, mas que são produzidos juntamente com eles. A partir de então, passam a se formar gerações de cineastas indígenas nos últimos anos do século XX e início do século XXI, uma ascensão ainda discreta de um cinema efetivamente indígena, que trabalha no campo da autorrepresentação, abordando as complexidades dos diferentes povos, produzindo uma memória audiovisual dos mais velhos, compartilhando os desafios e lutas na contemporaneidade.

Trata-se de um momento em que são deixados de lado tanto a representação negativa vilanizada como a representação utópica paternalista idealizada, abrindo espaço para um processo de autodeterminação nas políticas de representação. O cinema de Emilio Fernandez é um grande dilema porque transita por todas essas esferas.

1. Um pouco mais sobre Emilio Fernández

A pesquisa acadêmica sobre a trajetória e obra de Emilio Fernández não é exatamente inédita no Brasil, menos ainda considerando o México e os EUA, afinal já foi contemplada em inúmeros escritos, dentre os quais destacamos a dissertação de mestrado *Emilio 'Indio' Fernández: conciliação de classes e política social no México dos anos 1940* (2009), de Aline Beltrame, a tese de doutorado *La Representación de lo Nacional em el Cine de Emilio “Indio” Fernández* (2018), de Melissa Marcela Martínez Lemus e o livro *Emilio Fernández: Pictures in the margins* (2007), de Dolores Tierney. Ainda assim, para a melhor compreensão, vale traçar aqui um breve relato biográfico.

Fernández nasceu em Coahuila, México, em 1904. Além da mãe Kikapú, era filho de um general revolucionário branco que possuía o mesmo nome do diretor e ainda adolescente, após ser renegado pelo pai, mas bastante influenciado por ele, participou frontalmente da sangrenta Revolução Mexicana (1910-1924), cujo resultado foi sua prisão em 1925 e sua condenação a vinte anos de cárcere. Ao conseguir escapar, se viu diante da necessidade de atravessar a fronteira para

viver exilado na Califórnia, essa mesma fronteira que hoje vive uma crise migratória e humanitária, com recorrentes violações aos direitos humanos, especialmente após os relatos de torturas em campos que abrigam exclusivamente crianças mexicanas.

Já nos EUA, Fernández trabalhou em diversos serviços, como empregado de uma lavanderia, barman, estivador, assistente em jornais até conseguir um serviço na área de cenografia nos estúdios de Hollywood, o que abriu as portas para um vasto aprendizado nos diferentes departamentos de realização cinematográfica, bem como atuar como figurante, modelo, bailarino e “dublê de corpo” de atores brancos entre 1928 e 1933. Não havia, no entanto, muito espaço para interpretar personagens de relevância narrativa até então, mas o conhecimento adquirido já presumia uma vontade de aplicação na constituição de um cinema nacionalista mexicano. É desta época e contexto que data o suposto encontro que resultaria na confecção da estatueta do Oscar.

Após receber anistia do recém-eleito presidente Lázaro Cárdenas, figura política que introduziu a reforma agrária no México, demarcando terras para camponeses e indígenas, realizando finalmente as demandas do processo revolucionário, Emilio retornou ao seu país de origem em 1934. Logo se destacou e se tornou conhecido ao atuar em filmes como *Corazón Bandolero* (1934), de Raphael J. Sevilla, ainda que a película reforçasse o estereótipo do vilão (ele é creditado apenas como “chacal”) e seu nome sequer consta nos cartazes de divulgação. Em seguida, ao protagonizar *Janitzio* (1935), de Carlos Navarro (FIG. 1), pela primeira vez esteve num papel central, tendo seu nome e imagem divulgados em todas as peças publicitárias da produção.

Esse último filme foi bastante importante também por interpretar um pescador de ascendência indígena, líder comunitário e com vasta consciência social em defesa de seu território, papel que serviu de referência para a elaboração do contexto político de seus filmes nos anos 1940, chegando a recriar cenas idênticas. Além disso, é a primeira vez que escapa dos personagens estereotipados que vinha interpretando desde 1928, como afirma Berg em *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance* (2002). Fernández sempre carregou consigo o dilema identitário posto por Gloria Anzaldúa na epígrafe desse artigo, que dialoga diretamente com as reflexões sobre identidade cultural de Stuart Hall em seu livro *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Hall escreve:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). E definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é

apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu" (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Em ambos os casos, desenha-se uma noção de sobreposição de identidades possíveis na formação subjetiva do indivíduo, identidades que podem ser tanto complementares, como contraditórias; identidades que podem, dependendo da situação e momento, aflorar como centrais ou se tornarem coadjuvantes a partir da demanda social e política vivenciada.

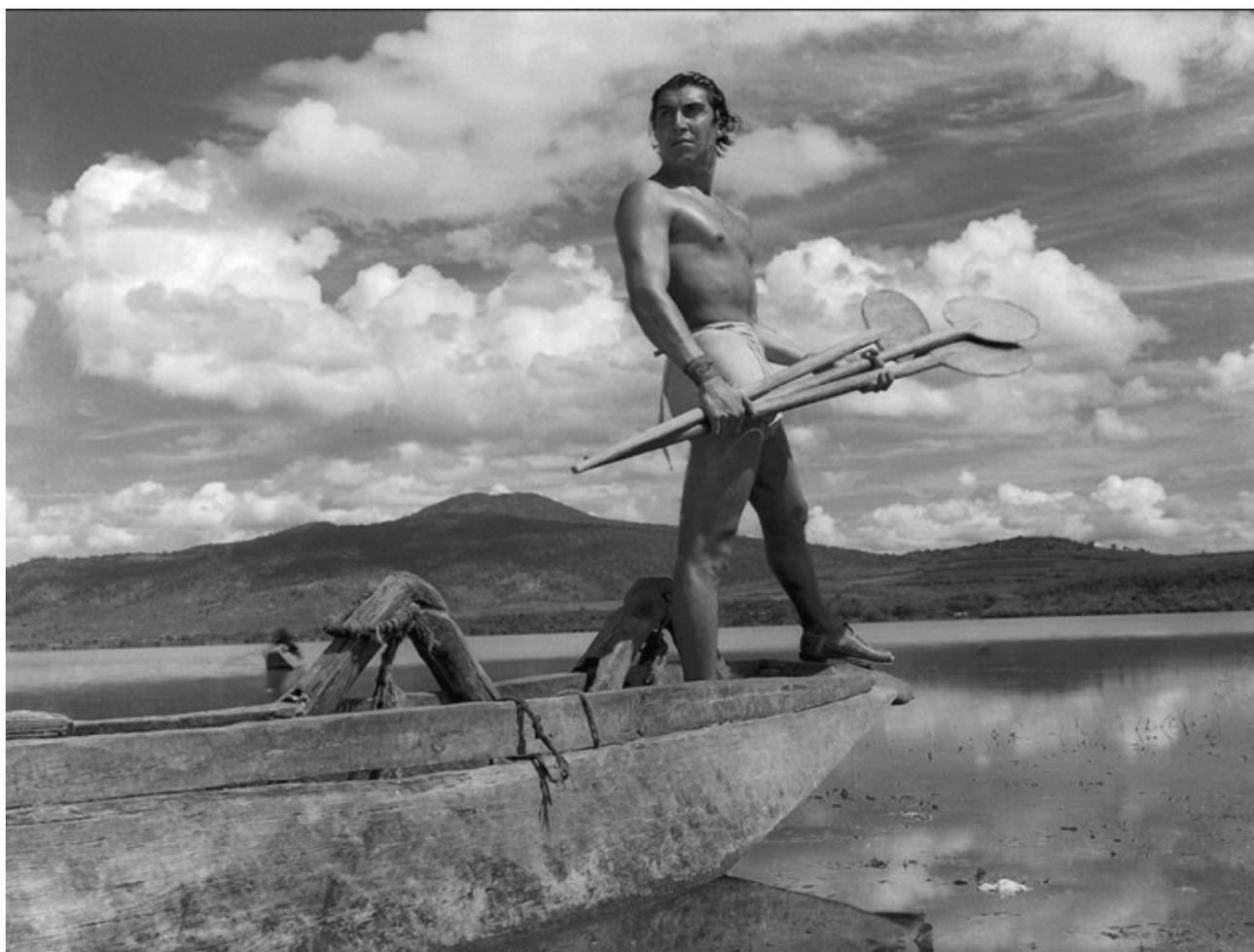


FIGURA 1 - Emilio Fernández em Janitzio (1935)

FONTE: Janitzio (1935), de Carlos Navarro

Na década de 1940, Emilio “El Indio” Fernández finalmente estreou na direção, realizando dois filmes de pouca relevância para o nosso artigo: *La isla de la pasión* (1942), em que se arrisca

num romance melodramático, e *Soy puro mexicano* (1942), que como o título já indica traz essa vontade de afirmação nacional diante dos invasores estrangeiros, recorrendo ao ideal do *Charro*, um arquétipo mexicano da virilidade e da macheza, para vencer alemães e japoneses na Segunda Guerra Mundial.

Em alguns dos filmes seguintes, dos quais destacamos para esse artigo *Flor Silvestre* (1943), *Las Abandonadas* (1945), *Pueblerina* (1949) e especialmente *Maria Candelária* (1944) e *La Perla* (1945), as contradições identitárias se afluam, provocando verdadeiros dilemas de representação.

Por um lado, há uma vontade de escrever a história do México como uma tragédia, mas nesse caminho o diretor exala suas fantasias masculinas machistas, fantasias já presentes em roteiros que escreveu e atuou, antes de dirigir, como em *Adiós Nicanor* (1937), de Rafael E. Portas, em que seu personagem escrito por ele mesmo arrasta uma mulher pelo braço e corta seus cabelos com uma faca diante de todo um povoado. Por outro lado, há uma tentativa do realizador em retratar de uma maneira diferenciada os *pueblos*, isto é, os locais, bairros, aldeias em que indígenas e descendentes formulam sua comunidade, ainda que seja importante destacar que “em suas películas não há distinção entre indígenas e campesinos: todos conformam o mesmo corpo social que atende à noção abstrata de povo mexicano” (LEMUS, 2018, p. 157, tradução nossa). Para além de espaços de fundo onde se passam as tramas, o que já acontecia desde meados da década de 1930⁴, o diretor almeja construir esteticamente e narrativamente um território subjetivado.

Para empreender esse feito e compreendendo o cinema como uma arte de autoria coletiva, Fernández estabeleceu uma série de parcerias duradouras. Além de Jorge Bustos (editor), Glória Schoemann (editora) e María Elena Marqués (atriz), trabalhou ao lado do roteirista Mauricio Magdaleno, que escreveu muitos dos discursos políticos proferidos pelos personagens, do ator Pedro Armendáriz, um dos rostos mexicanos mais conhecidos no mundo no período, da diva Dolores del Río, que o diretor já conhecia e idolatrava desde os seus anos de exílio em Hollywood, assim como do diretor de fotografia Gabriel Figueiroa, responsável pelo *chiaroescuro* altamente contrastado que eternizou e monumentalizou as paisagens mexicanas no cinema ao longo de algumas décadas, muitas vezes recriando cinematograficamente fotografias de figuras icônicas,

4 Destacamos aqui dois filmes. O primeiro é *Redes* (1934-1936), de Emilio Gomez Muriel e Fred Zinnemann, única película realizada a partir de um plano de filmagem de cinema educativo proposto pelo governo, uma proposta do estado financiar um cinema engajado na formação de uma consciência socialista na sociedade. A produção basicamente acompanha um grupo de pescadores e sua luta contra seus exploradores, convocando uma visão revolucionária tomando como base a união dos trabalhadores. O segundo é *A Noite dos Maias* (1939), dirigido por Chano Urueta com argumento do escritor yucateco Antonio Mediz Bolio, uma tragédia mexicana formulada a partir de um triângulo amoroso, um homem indígena, uma mulher indígena e um homem branco, todos, no entanto, interpretados por atores profissionais brancos. Há uma forte visão nacionalista indigenista da cultura indígena, com seus rituais e preceitos, como uma cultura cristalizada e idealizada no passado, que estaria descolada das demandas morais, éticas e estéticas do presente.

como Frida Kahlo, ou mesmo pinturas que já habitavam o imaginário nacional.

2. Uma iconografia mexicana no cinema

Assim como aconteceu em outros países da América Latina, entre as décadas de 1930 e 1950, o México viveu a sua Era de Ouro da produção cinematográfica, uma tentativa de construir um cinema industrial no país. Por vezes, buscando emular o modelo *Star System* desenvolvido em Hollywood, mas embarcando em gêneros, se não próprios, bastante adaptados para a realidade local. Como a “comédia rancheira”, uma versão mais popularesca e menos violenta do que os faroestes estadunidenses, ou o melodrama que terminou se estabelecendo como o grande gênero tipicamente mexicano, até hoje mencionado como sinônimo de exagero no Brasil por conta da difusão via novelas do canal Televisa no SBT.

De toda forma, ainda nos anos 1940, a produção mexicana ampliou seu alcance nos mercados da América Latina, impulsionado pela restrição causada durante a Segunda Guerra Mundial, que rompeu alguns laços de produção, distribuição e consumo, de tal maneira que em alguns anos, no Brasil, uma a cada cinco películas estrangeiras em cartaz era mexicana e essa proporção era ainda maior em países que a língua materna era o espanhol (BERG, 2015). Segundo Lemus:

Desde a década de 1930, os emergentes meios de comunicação de massa tiveram a pretensão de configurar uma identidade nacional que projetava tanto aos próprios como a estranhos e estrangeiros a visão específica do que era o México. Com essa mesma lógica, durante a década seguinte, com mais recursos técnicos disponíveis, casas produtoras e a construção de salas de exibição, o cinema realizado pela equipe de Fernández cumpriu esse propósito: elaborar a representação da nação, facialmente identificada a partir da recriação de figuras estereotipadas e arquetípicas da mexicanidade (2018, p. 10, tradução nossa).

Havia, portanto, nesse período, uma vontade coletiva de construção de uma identidade nacional através do cinema, pontuando assim uma iconografia do que seria verdadeiramente mexicano. De fato, essa busca partia de um desejo antigo já que o país teve experiências cinematográficas pioneiras e pouco conhecidas durante a Revolução Mexicana, inclusive com exemplos de exibição popular e gratuita em praças e *pueblos*.

A questão é que, numa via, Emilio Fernández enquanto ator, especialmente nas produções hollywoodianas, ficou conhecido como uma figura vilanesca e violenta, os indígenas foram insistentemente retratados como vilões em inúmeros faroestes, muitos dos quais estavam entre as produções mais vistas e eram dirigidos por diretores renomados, como John Ford. Esse tipo de

representação lançou aos corpos e rostos mexicanos personagens geralmente mal-encarados, ameaça constante à comunidade, em particular às mulheres. Berg (2002) aponta outros estereótipos comuns, como o bandido, o trapaceiro, o golpista, a prostituta, a interesseira, o bufão, a palhaça, o bêbado atrapalhado, o amante latino e a senhora mais velha racializada, geralmente mostrada como burra, desastrada ou incompetente. Segundo o autor, tais representações definiram por quase um século a degradante imagem de latinos no cinema dos Estados Unidos.

Para complicar ainda mais esse universo da representação, no México da década de 1930, nas comédias rancheiras e nos melodramas, o movimento de construção da identidade nacional, para além da música e das belas paisagens, confundia-se com a difusão em larga escala da figura masculina do *Charro* (FIG. 2), esse herói nacional que já mencionamos, interpretado por um homem branco, indumentária de vaqueiro com enormes sombreros. Um defensor dos oprimidos contra as injustiças, uma espécie de salvador branco das minorias.



FIGURA 2 - Típico Charro mexicano protagonista em *Allá en el Rancho Grande* (1936)

FONTE: *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes

Nesse contexto, restava às mulheres brancas serem frágeis e salvas, às mulheres não brancas

serem cozinheiras, babás, prostitutas, sistematicamente humilhadas e agredidas por mocinhos ou vilões e aos homens não-brancos o papel de coadjuvantes: o amigo do *Charro*, o bandoleiro, o vilão, o bêbado, o dançarino, a vítima, figurantes em geral. E, por muitos anos, Emilio “El Índio” Fernández encarnou essa múltipla caricatura tanto nos Estados Unidos como em seu país de origem.

Esse processo de construção de uma iconografia nacional mexicana no cinema eternizou paisagens, montanhas, nuvens, mangues, fazendas, quase sempre tendo a frente o diretor de fotografia Gabriel Figueiroa, que atuou em mais de 200 filmes ao longo de sua carreira, utilizando “filtros vermelhos e manipulando negativos no laboratório” (LEMUS, 2018, p. 22), imprimindo ao mesmo tempo um imaginário nacional interno, assim como a imagem de exportação do México para o resto do mundo. Além da presença de figuras da cultura popular, como bandoleiros, vaqueiros, entre outros, é fundamental destacar o tipo de masculinidade misógina perpetuada por obras como *Allá en el Rancho Grande*⁵(1936), de Fernando de Fuentes, considerada a mais clássica comédia rancheira do período, característica que infelizmente permaneceu incólume nos melodramas dirigidos por Emilio Fernández na década seguinte.

O que nessas narrativas era colocado como “temperamento explosivo do personagem ou do diretor”, podemos hoje tranquilamente nomear de machismo, afinal é notável como há um prazer da câmera pelo sofrimento das personagens femininas, muitas vezes traduzidas em cenas das mulheres se jogando aos pés de homens pedindo perdão ou cenas literais de agressão física, não apenas cometidas pelos vilões, mas especialmente as angariadas pelos mocinhos com enorme naturalidade. Como o *Charro* que repentinamente bate na empregada por ela ter se distraído e quebrado um prato na cozinha. Há uma ideia de “macheza” muito recorrente que se traduz em demonstrações de “poder”, “honra”, “coragem”, “boemia”, “força” e “violência”.

Até nisso há também um dilema de representação, obviamente não intencional na época, mas que reverbera na espetacularidade contemporânea: a presença da violência machista nos personagens homens em geral é tão naturalizada nesses filmes, é tão parte das relações, que nos faz pensar sobre a realidade histórica, não apenas no nível do indivíduo ou do personagem, mas a nível de funcionamento do sistema patriarcal e dos modelos de masculinidade construídos dentro da sociedade mexicana como um todo e como ideal nacional. É notório perceber essa presença nos melodramas mencionados de Emilio Fernández.

De fato, há em seus filmes um olhar social bastante influenciado pelo cinema soviético e por uma ideologia socialista, apontando várias opressões de classe e raça, especialmente de como os indígenas foram lançados às margens da sociedade no processo de construção de um país. Há um forte senso de dever cívico na sua produção. Para além disso, há um desejo de incluir a experiência

⁵ Emilio Fernández faz uma ponta nesse filme como um dançarino.

indígena na disputa estética e política de edificação de uma iconografia nacional mexicana no cinema, algo absolutamente inédito naquele momento (estamos falando de 1940!) e que encontra seu fundamento teórico no insurgente pensamento sobre a mestiçagem no país.

Por outro lado, todos os filmes possuem uma carga machista inegável, a violência doméstica contra a mulher é banalizada, mocinhos e vilões batem nas suas companheiras, em irrupções narrativas que geram até cortes na continuidade. A violência surge como um ato de demonstração de poder do personagem homem a todo momento. Da maneira como fala, da maneira como se relaciona, da maneira como se porta e até mesmo da maneira como sofre, num jogo de esconder e revelar os seus próprios sentimentos.

3. Dilemas de representação nos melodramas de Emilio Fernández

Os dilemas de representação nos melodramas de Emilio Fernández não se encerram na questão de gênero, mas esse marcador transparece em inúmeros momentos ao longo de sua filmografia como ator ou diretor. Os seus filmes mostram um mundo, mesmo quando trabalha com protagonistas mulheres, cujo funcionamento é determinado apenas pelos homens e não necessariamente com um olhar crítico para isso. Trata-se de um mundo em que as mulheres comumente são colocadas em situações de fragilidade, sentimentalismo, mesquinhez, de falta de autonomia e de rivalidade entre si.

A personagem Esperanza, interpretada por Dolores Del Rio em *Flor Silvestre*, sofre ao longo de toda película não por ser pobre, mas pelo relacionamento que estabelece com um homem rico, filho de um fazendeiro extremamente classista. Essa premissa da diferença social é bem conhecida e reproduzida em cinematografias de todo o mundo, mas o ponto que se sobrepõe aqui é um certo prazer da câmera pelos sistemáticos sofrimentos e humilhações que ela sofre ao longo da narrativa.

A tortura pelo qual passa a personagem se confunde com a cumplicidade de quem olha: um olhar masculino que enxerga os signos de ingenuidade e bondade de Esperanza dentro da história, mas não compreende a *mise-en-scène* opressiva que regula as cenas nesse sentido. Numa mão, o filme defende que as diferenças econômicas não serão superadas com as boas intenções das classes abastadas, mas com um firme processo revolucionário, apresentando uma forte visão de justiça social. Ao mesmo tempo, a personagem feminina é desenhada como apolítica, desinteressada das mudanças, meio boba e que, apesar de sua relação romântica ser uma fonte inesgotável de acintes misóginos, ao final afirma para o filho que não “desejava outra coisa” a não ser servir o seu marido revolucionário. As mulheres definitivamente não são incluídas na revolução.

O mesmo acontece em outros filmes, como *Pueblerina*, que a princípio avança no debate racial ao revelar como é vista pela sociedade uma família formada por um homem branco, uma mulher indígena e o filho mestiço, talvez um alter ego do próprio Fernández. Mas regride por uma enorme contradição: o nome do filme se refere à personagem feminina, mas na realidade o protagonista é o homem que se apaixona por ela, o homem branco que luta contra os preconceitos da sociedade para ficar com aquela mulher taxada de exótica, que não possui minimamente uma experiência subjetiva para além da dependência do marido, da objetificação e da relação materna com o filho. Para termos uma ideia, há uma cena em outra produção, *Maria Candelária*, em que um médico, representado como um aliado, comenta enquanto cuida de um paciente que “todos os males veem das fêmeas”, por conta de que a malária é transmitida somente por esses mosquitos, usando essa frase metaforicamente para se referir aos problemas da comunidade que atende.

De fato, há uma renovação absoluta na imagem dos *pueblos* no cinema de Emilio Fernández: se até então, tais locais surgiam apenas como pano de fundo, em *Flor Silvestre*, *Maria Candelária*, *La Perla* e *Pueblerina* se tornam verdadeiros personagens. Há um interesse narrativo sobre o cotidiano das pessoas, sobre os seus modos de produção, hábitos, sobre a relação com a natureza, com a subsistência, sobre sua história, assim como um afiado olhar sobre as relações conturbadas e violentas com fazendeiros, médicos, oligarcas, latifundiários, sacerdotes religiosos católicos, políticos e estrangeiros. Fernández chegou a ser criticado por estar reforçando um olhar turístico, maniqueísta, condescendente, falso e exótico sobre essas comunidades, continuamente associando-as com uma ideia de primitivo.

Parece-me que sua intenção é outra: é humanizar os indígenas em narrativas cinematográficas clássicas via melodrama para que eles façam parte da iconografia mexicana nacional e isso transforme as relações sociais e raciais fora das telas e das salas de cinema. Há no projeto de formação da identidade nacional, baseado no pensamento sobre a mestiçagem de José Vasconcelos, a vontade de apontar a sobrevivência das culturas indígenas arrasadas no processo colonizador dentro do México moderno, além de restituir uma história apagada, uma iniciativa que despontou em inúmeras áreas artísticas e acadêmicas na primeira metade do século XX, como no movimento muralista liderado por Diego Rivera.

No entanto, há um enorme problema na realização desse desejo: Fernández escalou atores brancos para interpretar os protagonistas indígenas. Em *Maria Candelária*, filme que rendeu o Grande Prix – hoje conhecido como a Palma de Ouro – no Festival de Cannes, de um lado, temos Pedro Armendáriz e do outro, Dolores del Río. Armendáriz era descendente de espanhóis e “apesar dos traços físicos europeus e dos olhos azuis, ficou marcado como um dos atores que melhor representou os rostos indígenas do país” (BELTRAME, 2009, p. 36). Dolores del Río (FIG. 3), por

sua vez, era filha de uma rica família, formada pelo pai que vinha de uma longa tradição de fazendeiros e da mãe que vinha da aristocracia espanhola. Nenhum dos dois tinha qualquer vínculo com indígenas, o que nos leva a pensar diante da caracterização de ambos, sobre o uso do chamado “*red face*”.⁶

É muito complicado dar conta de todo esse contexto, afinal Maria Candelária é uma espécie de alterego feminino do próprio Emilio Fernández: mestiça, filha de um homem branco e uma indígena que trabalhava como prostituta, não é aceita pela sua comunidade, tampouco faz parte da sociedade branca, vivendo distante sem se identificar em lugar algum, exilada no seu próprio mundo do não pertencimento, sobrevivendo das vendas de flores em Xochimilco. Aliás, o nome original de *Maria Candelária* era *Xochimilco*, mas os produtores acreditaram que um nome de origem indígena (da língua náuatle) atrapalharia a carreira internacional do filme, insistindo que era necessário colocar um título mais vendável, mais facilmente reconhecido, então terminou ficando o nome da personagem principal. Vale destacar que Xochimilco é uma região ocupada por indígenas na capital mexicana, conhecida pela produção da maior parte das flores usadas na festa dos Dia dos Mortos e pelos moradores manterem em atividade canais construídos ainda nos tempos dos Astecas.

Citado por Gloria Anzaldúa em seu artigo *La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência*, o pensamento sobre a mestiçagem desemboca no conceito de “Raça Cósmica”, sintetizado pelo filósofo José Vasconcelos em obra homônima lançada em 1925. Vasconcelos foi um indivíduo influente que ocupou diversos cargos políticos importantes ao longo de sua vida, teve papel fundamental na ascensão do nacionalismo mestiço no México e na implementação de novas propostas pedagógicas em escolas populares no país. A noção de Raça Cósmica parte de uma celebração de cunho espiritual da mistura racial ocorrida após as Grandes Navegações, especialmente na América Latina, tomando como princípio que no futuro se formaria uma nova raça pela fusão de todas até então existentes⁷ e separadas em continentes distintos, isto é, que deixaríamos a pluralidade pela singularidade de uma quinta raça cósmica superior em termos intelectuais, culturais e sociais.

Tal perspectiva, que explicitamente influencia todos os melodramas de Emilio Fernandez,

6 A expressão *Red Face* se refere à prática de pessoas não indígenas interpretarem indígenas em diferentes meios da indústria cultural, abusando do uso de maquiagem para escurecer ou avermelhar o tom da pele, geralmente utilizando penas, pinturas no corpo e outros acessórios. É o paralelo para os povos originários do que significa a prática do *blackface* para a população negra. Era comum na década de 1940 e 1950 no México, atores brancos interpretarem personagens indígenas, geralmente montando um cabelo específico e por vezes passando um óleo que escurecia um pouco sua pele. Há o exemplo também de *blackface* no filme *La Negra Angustias* (1950), de Matilde Landeta, que mesmo sendo objeto de leituras *queer* e *feministas*, pelo pioneirismo da direção feminina e pela representação das mulheres, é marcado pela interpretação de uma personagem negra pela atriz branca Maria Luísa Marques. Antes, essa mesma atriz havia interpretado uma indígena em *La Perla*, de Emilio Fernández.

7 Ele menciona os negros africanos, os amarelos asiáticos, os brancos europeus e os povos vermelhos originários latino-americanos.

nasce antes de tudo como uma alternativa, mas não necessariamente um radical contraponto, às teorias eugenistas e aos processos de embranquecimento da população que ganharam força ao longo do Século XIX. Vasconcelos aposta na “retórica de valorização da tradição indígena através da reverência ao glorioso passado asteca, degenerado pela experiência colonial, mas que precisava ser reabilitado e agregado ao corpo nacional” (ASCENSO, 2012, p. 300), pensamento que reverbera uma efetiva densidade social após a Revolução Mexicana, iniciada em 1910, mas que desconsidera na sua essência cosmogonias e conhecimentos ancestrais, tampouco abre espaço para os indígenas como sujeitos das políticas de representação.

Ainda segundo ASCENSO (2012, p. 301), “a imagem de mexicanidade que veio em seu bojo trazia a figura do mestiço como representante da homogeneidade nacional, recuperando aquilo que, no indígena, haveria de contribuir para a formação de um novo tipo de civilização”. Nesse sentido, Emilio Fernandez incorpora o nacionalismo mestiço em seu cinema, porém, menos trazendo a mestiçagem como a síntese de um povo e mais usando da mestiçagem como porta de entrada para representar de maneira inédita a diversidade étnico-racial, as nuances geográficas das paisagens reais, as tradições, as manifestações culturais e a luta de classes no México. As tensões narrativas entre protagonistas e antagonistas são comumente individualizadas, a desigualdade social e outros marcadores são conduzidos por traços de caráter, do mocinho contra o vilão, e em muitas das obras há um clima de conciliação, de convivência e colaboração entre personagens de diferentes origens étnicas.

A proposta teórica de Vasconcelos⁸ apesar de influente recebeu muitas críticas de diferentes setores da sociedade mexicana, pois apresentava a mistura das raças branca, negra, asiática e indígena como uma celebração, uma força apenas positiva, sem um olhar crítico ao processo constituinte dessa mestiçagem, evitando enfrentar diretamente o peso humano da colonização, das violações, da escravidão, do genocídio, até mesmo ignorando em certa medida a eugenia e embranquecimento da população como diretriz ontológica de governos no final do século XIX e início do século XX. Há nesse projeto encabeçado por homens brancos menos uma vontade política de encarar de frente o fantasma colonial e mais de propor uma conciliação, uma utopia racial para o futuro, despolitizada em relação às desigualdades raciais no presente, encarnando na figura do mestiço sua redenção histórica. Um forte referencial epistemológico vinculado à branquitude e à visão colonial europeia resiste nesse contexto. Como pontua Gerardo Rojas:

como parte de novas políticas paternalistas, surgiu o indigenismo mexicano, que representou uma posição ideológica do não-indígena sobre o indígena, de forma que se pretendia acultura-lo e integrá-lo à nação, não

8 O conceito de Raça Cósmica de José Vasconcelos encontra paralelos no Brasil tanto no movimento Modernista brasileiro de celebrar a “Antropofagia”, como no mito de Democracia Racial desenvolvido por Gilberto Freyre.

por meio da força e da ação direta, mas por um processo gradual em que a ciência e o convencimento pacífico renderiam melhores frutos. [...] Apresenta-se a imagem de um indígena passivo, serviçal, maltratado que reforçam a percepção dessa ideologia. Observamos, assim, a construção de uma identidade imposta por uma cultura hegemônica para os chamados grupos sociais marginalizados, através do exercício de poder e controle dos principais meios de comunicação. O cinema mexicano foi, então, uma ferramenta para a imposição e propagação das percepções de uma cultura nacional sobre as etnias indígenas, propondo a idealização de um indígena atrasado, mas que manejado de forma correta seria culturalmente enriquecedor por seu passado exótico e particular; um indígena que podia e devia ser transformado para o bem comum da sociedade (2016, p. 123, tradução nossa).

Em termos de narrativas e imagens, destacamos a presença recorrente nos filmes de Fernández de personagens brancos, tidos como intelectuais, que assumem uma postura professoral de ensinar aos indígenas qual o papel deles na sociedade, que costumam determinar como devem traçar seus próprios destinos ou escaparem do desfecho trágico.

Quando El Índio e Figueroa estavam fazendo *Maria Candelária*, eles faziam parte de um movimento no qual cineastas mexicanos tentavam conscientemente criar um cinema de arte indígena que pudesse competir com a produção hollywoodiana, ao mesmo tempo em que articulava uma visão dos mexicanos enraizada no “indigenismo” e da “mestiçagem” de intelectuais mexicanos brancos. Na filosofia de José Vasconcelos, por exemplo, havia um princípio de que o indígena “bárbaro” havia sido resgatado por um programa de modernização baseado na educação e na assimilação dos índios pelos europeus caucasianos, fomentando a raça dos mestiços. [...] Em seus 25 filmes juntos entre 1942 e 1958, El Índio e Figueroa (diretor de fotografia) criaram a ideia de “mexicanidade” no cinema, enquanto elevavam sem qualquer crítica histórica a identidade da mestiçagem, bem como o status da cultura pré-colombiana. [...] O estilo deles fetichizou a paisagem mexicana por meio de planos longos, cuidadosamente compostos e estacionários. Durante duas décadas, o cinema de arte mexicano se confundia com os filmes resultantes da colaboração Fernández-Figueroa. Seus filmes não apenas afetaram a identidade coletiva do público mexicano, mas também o modo como o público, doméstico e global, via o México e sua história. (OSTRAND, 2006, online, tradução nossa).

Emilio Fernández provavelmente escalou Dolores del Rio em muitos dos seus melodramas por três motivos: pela sua antiga amizade com a atriz, por pressão da produtora *Films Mundiales* para terem um rosto conhecido nas telas e, por fim, para alcançarem um apelo popular já que se tratava do retorno de uma grande diva internacional ao seu país de origem.

A história de Dolores del Rio também vale uma breve explicação. A atriz atuava em Hollywood desde os anos 1920, alcançando o estrelato durante a passagem do cinema mudo para o sonoro. Dolores fazia parte de uma leva de artistas latinas que conseguiam papéis relevantes na indústria cinematográfica, como foi o caso também da luso-brasileira Carmen Miranda.

A diferença entre as duas é importante: ambas brancas, enquanto a pequena notável

sintetizou uma caricatura e se apropriou de signos tropicais, exotizando sua imagem por meio de acessórios inspirados na indumentária de mulheres negras baianas, Dolores Del Rio passou por um processo de neutralização de suas origens mexicanas, tornando-se uma latina genérica, que poderia interpretar muitos papéis, inclusive de não latinas ou indígenas, mas geralmente seguindo a linha de mulheres sensuais, independentes e *femme fatales*, o que logo se tornou impraticável com seu envelhecimento. Assim, ao passar dos 35 anos, percebeu que não estava mais sendo escalada para os filmes e caindo no ostracismo, então logo decidiu retornar ao seu país para trabalhar na década de 1940 com Fernández.



FIGURA 3 - Dolores Del Rio em Maria Candelária (1944)

FONTE: Maria Candelária (1944), de Emilio Fernández

Ao mesmo tempo e esse é o dilema, não podemos negar que há um pensamento sobre a mestiçagem influente no melodrama mexicano desse período, o que historicamente é muito potente e inédito se comparado com outros países da América Latina, inclusive com o Brasil. Seja no fato de pela primeira vez, termos uma grande quantidade de pessoas falando um espanhol diferente, com

acento diferenciado, trocando o “f” pelo “j”, “fuera” vira “juera”, o “j” pelo “f”, “h” pelo “g”, colocando “r” onde na norma culta diz que não existe. De maneira que há um reforço dessa forma única de falar, o que nos lembra bastante toda a discussão do “pretuguês” posta por Lélia Gonzalez, ao explicar que essa modulação da língua “nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil (1988, p. 70). Tal maneira de falar, de se apropriar da língua do colonizador e por vezes até mesmo inserir as línguas indígenas em momentos específicos é celebrada nos filmes de Fernández como uma marca de resistência.

As histórias são conduzidas por conflitos de classe, raça, gênero, territórios e tradições. Está presente no embate entre a curandeira e o médico nos cuidados de Maria Candelária, assim como na conciliação quando ambos trabalham juntos para um bem maior, que no caso é salvar a paciente. Está presente na relação ambígua e ambivalente com a igreja, por vezes, apontando os sacerdotes como inimigos que defendem a permanência da colonialidade e o retrocesso moral do país, ao mesmo tempo que destaca a expressão de fé enraizada nos personagens indígenas, especialmente por meio da adoração da Nossa Senhora de Guadalupe. Não é possível compreender dentro de uma lógica binária e excludente, pois as contradições se acumulam em ações simultâneas.

Há ainda em *Maria Candelária* um arco muito interessante: um pintor branco, que narra a história, tem uma relação de “admiração” para com os indígenas, o que se traduz por meio de uma visão predatória, um artista que investe na apropriação cultural para desenvolver seu trabalho – o que pode ser compreendido como uma crítica afiada sobre todo movimento muralista e os intelectuais brancos do pensamento mestiço. No entanto, a relação dele com a comunidade só é harmoniosa se os indígenas aceitam suas vontades, dessa forma, na primeira reação de rebeldia da protagonista, esse pintor tece comentários preconceituosos e generalistas. Isso porque a personagem permite que ele pinte o seu rosto, mas não aceita se despir para que ele pintasse seu corpo nu.

Ainda mais emblemático e trágico é como o filme termina. O pintor finaliza o quadro de Maria Candelária usando o corpo de outra mulher que posa nua para ele, mas os moradores do *pueblo* veem a tela e determinam que é uma vergonha para todos de Xochimilco, estabelecendo um paralelo com a mãe que era prostituta. Com tochas e liderados pela rival feminina atacam Maria Candelária e a matam apedrejada, num claro paralelo com a história cristã de Maria Madalena, mas que visualmente, na verdade, lembra as cenas finais de inúmeros filmes, quando os aldeões revoltados caçam uma “criatura” que havia de alguma forma aterrorizado a comunidade. Os filmes de Fernández estão recheados de mulheres em sofrimento.

Temos ainda *La perla*, a obra que melhor estabelece um paralelo entre a linguagem clássica do cinema americano com o melodrama mexicano em termos de planos, atuação, ritmo e montagem. O filme foi indicado para o Leão de Ouro no Festival de Veneza, solidificando a

notoriedade internacional de Fernández como diretor e divulgando a indústria cinematográfica mexicana em todo mundo. A narrativa acompanha um casal de indígenas pescadores (novamente interpretados por atores brancos, Pedro Armendáriz e María Elena Marqués) que tem um filho picado por um escorpião. Desesperados, levam a criança num médico branco viciado em pérolas. Ao baterem na porta da casa são atendidos pela empregada, uma personagem indígena que usa alguns acessórios tradicionais, que prontamente vai chamar o médico, mas é respondida por ele com a seguinte frase: “eles me trazem um animal. O que eles acham? Que sou um veterinário? A quem tenho que curar? Ao índio ou ao escorpião?”.

Aliás, há um fazendeiro em *Maria Candelária* que solta a frase: “esses índios são como a pele de judas” ao se referir aos trabalhadores de suas terras. A sensação que temos é que Fernández colocou de maneira pioneira nas telas muitos comentários que ele próprio escutou ao longo de sua vida, como crítica, ao mesmo tempo que quando os personagens soltam comentários machistas, quando se referem às mulheres, parecem que tais frases saem de sua própria boca. De toda forma, voltando a *La Perla*, o médico se nega a atendê-los, por serem indígenas e por não terem dinheiro. O filme, no entanto, tem um *plot twist* e amplia seu comentário social a partir do momento em que o pescador encontra uma grande pérola e se torna “virtualmente” rico, virtualmente porque ele ainda não possui o dinheiro em mãos. As relações mudam, o médico prontamente se oferece para cuidar da criança e em seguida contrata capatazes para roubar a pérola do rapaz.

O casal termina fugindo, desencadeando uma perseguição que atravessa todas as paisagens possíveis, praia, mangue, montanhas, pradaria, deserto, floresta, numa espécie de jornada impossível pela sobrevivência, numa luta interminável, graças a insistência gananciosa e doentia de seus algozes, o que rapidamente nos leva a um paralelo na relação opressora entre colonizadores e indígenas. A fuga do casal, que perde o filho no caminho, é marcada por uma resistência firme e dolorosa: a luta pela sobrevivência é ali naquele momento a luta de todos os povos originários latino-americanos.

Ainda assim, de todos os filmes de Fernández, talvez seja em *La Perla* que esteja a cena e o contexto mais machista de todos: o protagonista bate na esposa duas vezes de maneira extremamente brutal e a narrativa segue como se nada tivesse acontecido, em nenhum momento essa cena é retomada ou problematizada até o final do filme. Na verdade, há uma perversa naturalidade, a mulher é arrastada pelo marido e depois está feliz cuidando dos pés dele. Além disso, há uma insistência na representação das mulheres como seres frágeis, que precisam a todo tempo do suporte masculino. Isso chega a ser verbalizado nesse filme pelo protagonista.

Aqui Fernández parece colocar os comentários de um machismo que ele próprio carrega e que se espelha na sociedade mexicana como um todo. Essa tradição da representação da mulher no

cinema produzido na época é quebrada pelas personagens interpretadas pela atriz Maria Félix, que se tornou conhecida em filmes como *Doña Bárbara* (1943), de Fernando de Fuentes e *Doña Diabla* (1949), de Tito Davison em que encarna uma mulher livre e vista como perversa por também viver uma liberdade sexual, controlando o seu próprio destino e tomando independentemente suas próprias decisões. No entanto, a consequência dessa atitude dentro do arco narrativo a leva sempre a punição no final da película.

Por fim, talvez o único filme que indica uma mudança nesse padrão em Emilio Fernández é *Las Abandonadas*, que apresenta a questão de gênero de forma diferente: Dolores Del Rio comumente interpretava personagens frágeis e sofridas que ao final terminavam salvas pelo protagonista masculino. Mas nesse filme há algo diferente: os homens, todos eles, é que são o perigo. Del Rio interpreta Margarita, uma mulher que é deixada grávida numa cidade do interior por um rapaz, que volta à capital dizendo que vai passar uns dias para visitar a família, mas termina nunca retornando. Ela é expulsa da casa pelo pai e segue sozinha de sua cidade no interior, passando por paisagens belamente filmadas por Gabriel Figueroa até chegar na Cidade do México, onde trabalha lavando roupas.

A personagem é acolhida por companheiras de trabalho e juntas formam uma espécie de comunidade formada apenas por mulheres, trazendo vários comentários sobre a posição das mulheres na sociedade e sobre a necessidade de se unirem para poderem sobreviver, se defender e ascender socialmente apesar do sistema patriarcal. O filme trata sobre a experiência da maternidade sob diferentes ângulos ao mesmo tempo que acompanha a saga da protagonista e da sua relação com o filho, do trabalho num cabaré ao casamento com um general abusivo, seguido de outro relacionamento com um rapaz que se mostra bondoso, mas logo revela-se também como golpista. Antes de tudo, ainda é um melodrama de Fernández.

A personagem é presa acusada de ser cúmplice do golpista, mesmo sem saber de nada, deixando o filho no orfanato. Depois de oito anos, reencontra o garoto, que está prestes a entrar numa boa escola e se apresenta como uma amiga da mãe dizendo que ela estava morta. No fim do filme, o filho, já advogado, vence um grande caso com um discurso sobre justiça social, mas na sequência há uma cena muito estranha: Dolores Del Rio se joga aos seus pés dizendo que ele é “um grande homem”, o que parece levar a película para o mesmo lugar das demais. Há sempre o enaltecimento dos grandes homens, mas nunca se reforça a ideia de grandes mulheres – por mais que ao longo de duas horas, tenhamos visto essa protagonista passar por tudo que se pode imaginar. Se não é o companheiro salvador, eis que surge o filho salvador⁹.

9 Nesse filme, há algo que nos chama a atenção: a rápida aparição do primeiro personagem masculino homossexual, numa cena rápida nas escadas do cabaré, onde Margarita começa a trabalhar. Pode ser algo mínimo, mas é bem

4. Considerações Finais

Refletir sobre os dilemas de representação na carreira e obra de Emilio Fernández é fundamental para entender as contradições presentes na sociedade, apontando o problema que surge quando há um pensamento progressivo sobre território, raça e classe, mas não a compreensão sobre a interseccionalidade, que incluiria aí outros marcadores como gênero e sexualidade, evocando aqui o pensamento de Carla Akotirene. De fato, os melodramas mencionados trazem no geral um afiado discurso sobre justiça social e racial, ao mesmo tempo regrido no uso de atores brancos para interpretar indígenas ou insiste numa naturalização do machismo e da violência de gênero.

Discursa sobre desigualdade das classes e dos territórios, mas não consegue desenvolver uma subjetividade ativa das personagens femininas, mesmo quando elas encarnam uma espécie de alter ego do diretor. Há uma proximidade da experiência que nega o gênero. De toda forma, nos parece uma maneira importante de compreender a desconstrução como um processo complexo e que se fortalece no cruzamento de vivências diferenciadas, porque figuras em posição de vulnerabilidade, especialmente se são homens héteros cisgêneros, também podem performar outras opressões contra determinados grupos minoritários, mulheres, LGBTs. O dilema e a contradição podem ser caminhos de aprendizagem.

De fato, nenhum outro realizador nessa época, havia colocado em primeiro plano a questão indígena, nunca havia humanizado e subjetivado os indivíduos que surgiam apenas como figurantes e cheios de estereótipos. No entanto, sua produção também é marcada por polêmicas e contradições, das quais destacamos a naturalizada misoginia, por mais que vejamos os avanços sociais e raciais. É o que chamamos aqui de dilemas de representação. Por muito tempo, o melodrama mexicano foi visto pela audiência e por alguns pesquisadores sob a ótica do “consultório sentimental”, não se passava da ideia do amor e da paixão, como menciona um dos personagens do filme *Cinema de Lágrimas* (1992), de Nelson Pereira dos Santos, inspirado no livro homônimo de Silvia Oroz.

A autora destaca na obra sua luta na tentativa de legitimar o Melodrama como digno de ser estudado no ambiente acadêmico, quando era visto por outros pesquisadores como um gênero menor, banal, superficial, composto por película românticas que não tinham muito a dizer. Por

intenso pois dentro da construção de uma iconografia nacional, havia também o interesse em construir uma imagem do homem mexicano. Forte, guerreiro, viril, boa praça, justo, a figura do que se convencionou chamar de *Charro*. Ainda que seja, apenas cinco segundos em que esse personagem desce as escadas e olha o salão em dúvida, afetado e levando as mãos a boca, parece romper completamente com essa construção de masculinidade. Tampouco relega ao personagem qualquer condição humilhante ou de chacota, ainda que para o período servisse para caracterizar “o tipo de lugar” que a protagonista estava trabalhando. Para os espectadores contemporâneos, fica apenas a percepção que é uma das figuras do lugar.

vezes, tais pesquisadores (homens) não compreendiam a importância de certos temas e situações estarem postos na tela, como um espelho deformado de suas próprias experiências, seja para pensar autonomia feminina, violência doméstica, maternidade, doenças, aborto, depressão, trabalho, família:

o tripé amor, sofrimento, fatalidade também fazia parte da construção do discurso oculto do poder patriarcal. Tais películas românticas concretizaram uma representação sobre as desigualdades e contradições camufladas entre gêneros, entendendo tal condição como produto da formação histórica. Ou seja, por trás de cada “eu te amo”, social e subjetivamente, há muito mais que uma simples história de amor (OROZ, 1997, p.15).

Por fim, um detalhe que pode passar despercebido, mas que está presente em todos os seus filmes aqui mencionados e que nos remete ao início do texto é que Emilio Fernández sempre assinou (FIG. 4) os seus próprios filmes como Emilio Fernández, sem o apelido “El Índio”, restituindo o seu nome na tela e deixando de lado o “apelido” posto pelos brancos com quem havia trabalhado e seguiu trabalhando até sua morte em 1986¹⁰. Além disso, muitos personagens brancos não possuem nome nas suas películas, os atores aparecem com seus nomes nos créditos interpretando “o médico”, “o padre”, “o fazendeiro”, o que nos remete a uma inversão do papel e da posição que Fernández sempre esteve.

Sendo assim, talvez a grande lição de seus filmes seja como a conclusão de Anzaldúa em seu artigo: “esta terra foi mexicana uma vez, foi indígena sempre, e é. E será novamente”. Podemos ampliar para a América Latina: “esta terra foi latino-americana uma vez, foi indígena sempre, e é. E será novamente”.

10 No último filme que atuou, *Ahora mis pistolas hablan* (México, Colômbia, Espanha), de Fernando Orozco e Aldo Sambrelli, é ainda creditado como “El Índio”.



FIGURA 4 - Créditos iniciais de alguns filmes de Emilio Fernández

FONTE: Diferentes filmes

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Coleção Feminismos Plurais; Sueli Carneiro; Polén: São Paulo, 2019.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência. *Revista estudos feministas*, v. 13, p. 704-719, 2005.

_____. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 01, p. 229-236, 2000.

ASCENSO, João Gabriel da Silva. A redenção cósmica do mestiço: inversão semântica do conceito de raça na Raza cósmica de José Vasconcelos. In *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 52, p. 294-315, julho-dezembro de 2013.

- BELTRAME, Aline Boldrin. *Emílio “Indio” Fernández: conciliação de classes e política social no México dos anos 1940*. Dissertação de Mestrado em História Social. São Paulo: USP, 2009.
- BERG, Charles Ramirez. *The Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. University of Texas Press: Austin, 2015.
- _____. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*. University of Texas Press: Austin, 2002.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92-93), 69-82. 1988.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LIENHARD, Martin. La noche de los mayas: representaciones de los indígenas mesoamericanos en el cine y la literatura, 1917-1943. *Mesoamérica*, v. 23, n. 44, p. 82-117, 2002.
- LEMUS, Melissa Marcela Martínez. *La Representación de lo Nacional em el Cine de Emilio “Indio” Fernández*. Tese de Doutorado. Universidade Autônoma Metropolitana: Posgrado em Historiografia, 2018.
- OROZ, Silvia et al. Porque te amo, quiero salvarte: discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina. *Secuencias*, n. 6, 1997.
- OSTRAND, Maggie Van. Emilio Fernandez, one of a kind. In *MexConnect*, 2006. Disponível em: <https://www.mexconnect.com/articles/986-emilio-fernandez-one-of-a-kind/> Acesso em 30/04/2021.
- ROJAS, Gerardo Emmanuel García. La representación del indio mexicano en los filmes María Isabel y El amor de María Isabel de 1967 y 1968. *Goliardos. Revista estudiantil de Investigaciones Históricas*, n. 20, 2016.
- SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Duke University Press Books: Durham, 2014.
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*: Editorial Porrúa, 2010.

Filmografia

- Corazón Bandolero* (México, 1934), de Raphael J. Sevilla
- Janitzio* (México, 1935), de Carlos Navarro
- Redes* (México, 1934-1936), de Emilio Gomez Muriel e Fred Zinnemann
- Adiós Nicanor* (México, 1937), de Rafael E. Portas
- A Noite dos Maias* (México, 1939), de Chano Urueta
- La isla de la pasión* (México, 1942), de Emilio Fernández
- Soy puro mexicano* (México, 1942), de Emilio Fernández

ALMEIDA, Rodrigo. Dilemas de representação na carreira e obra de Emilio Fernández

Doña Bárbara (México, 1943), de Fernando de Fuentes

Flor Silvestre (México, 1943), de Emilio Fernández

Maria Candelária (México, 1944), de Emilio Fernández

La Perla (México, 1945), de Emilio Fernández

Las Abandonadas (México, 1945), de Emilio Fernández

Pueblerina (México, 1949), de Emilio Fernández

Doña Diabla (México, 1949), de Tito Davison

La Negra Angustias (México, 1950), de Matilde Landeta

Cinema de Lágrimas (Brasil/México, 1995), de Nelson Pereira dos Santos