

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

HÉRYKA RIBEIRO DE OLIVEIRA

**DISCURSOS CINEMATOGRAFICOS:**  
FRANCISCO VILLA POR FERNANDO DE FUENTES

VITÓRIA  
2013

HÉRYKA RIBEIRO DE OLIVEIRA

**DISCURSOS CINEMATOGRAFICOS:**  
FRANCISCO VILLA POR FERNANDO DE FUENTES

Monografia apresentada ao curso de História do Departamento de História do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado e Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Amador Gil

VITÓRIA

2013

*Ao meu pai.*

“O Cinema terminou por vir constituir a partir de si mesmo uma linguagem própria e uma indústria também específica, e ao par disto não cessou de interferir na história contemporânea ao mesmo tempo em que seu discurso e suas práticas foram se transformando com esta mesma história contemporânea. Eis aqui a raiz de um complexo jogo de inter-relações possíveis que têm permitido que o Cinema se mostre simultaneamente como ‘fonte’, ‘tecnologia’, ‘sujeito’ e ‘meio de representação’ para a História.”

José D’Assunção Barros

- SUMÁRIO -

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	5
<b>CAPÍTULO 1 – ENTENDENDO (PARTE D)A REVOLUÇÃO MEXICANA</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 2 – LUZ, CÂMERA, AÇÃO: A REVOLUÇÃO MEXICANA NAS TELAS DO CINEMA</b> .....	22
<b>CAPÍTULO 3 – DISCURSOS CINEMATOGRAFICOS: FRANCISCO VILLA POR FERNANDO DE FUENTES</b> .....	29
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	42
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	45
<b>ANEXOS</b> .....	48

## - INTRODUÇÃO -

As eleições presidenciais do ano 2000 no México pareciam selar o século XX virando as velhas páginas da história do país, onde um mesmo personagem protagonizava há décadas o controle do Estado mexicano. A derrota do Partido Revolucionário Institucional (PRI) nas urnas abalou as estruturas que o sustentavam no poder desde 1929 e que tão minuciosamente haviam sido construídas ao longo dos anos. No entanto, o que parecia ser o início de uma nova etapa na história política do país, rapidamente se mostrou apenas um interregno. Apenas doze anos depois, em 2012, o partido voltava ao poder com a eleição de seu candidato Enrique Peña Nieto, que assumiu a presidência sob fortes protestos, críticas e denúncias de repressão, corrupção e fraudes eleitorais.

Para melhor compreensão deste fenômeno e de sua importância na história nacional mexicana, é indispensável voltar nosso olhar ao passado, ao alvorecer do século XX e às primeiras movimentações que dariam origem ao mito redentor do qual o partido se valera por muito tempo.

A revolução mexicana de 1910 traçou o caminho a ser percorrido pela história nacional do século XX, assim esboçado por Sebastião Guilherme Albano:

Desde a chegada de Francisco I. Madero ao poder depois de, supostamente, ganhar as eleições e ser vítima de uma fraude eleitoral manobrada pelo caudilho ilustrado Porfírio Díaz, que governou de 1876 até 1911 (com um interregno entre 1880-1884), até as distintas fases da institucionalização revolucionária, a partir de 1917, com a promulgação de uma Constituição progressista, cujos artigos 3, 27, 28 e 123 preocuparam a mais de uma nação liberal, passando pelo período de adesão dos intelectuais ao projeto nacional no governo de Álvaro Obregón (1921-1924), a criação do Partido Nacional Revolucionário (PRN, 1929), a era Lázaro Cárdenas (1934-1940) e a criação do Partido de la Revolución Mexicana (PRM, 1938), o governo de Ávila Camacho (1940-1946) e a mudança de nome da agrupação para Partido Revolucionário Institucional (PRI, 1946), o giro ao liberalismo industrializador com Miguel Alemán (1946-1952), o regresso da sofística de esquerda com Luís Echeverría (1970-1976), a fase da consagração do liberalismo com a subscrição do *North American Free Trade Agreement* (NAFTA) durante a presidência de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), até o fim da ditadura do partido em 2000, com a vitória de Vicente Fox, de Acción Nacional (PAN), o evento revolucionário tipifica o breve século XX mexicano.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ALBANO. Sebastião Guilherme. **A imaginação revolucionária**. Política, literatura e cinema no México. São Paulo: Editora Annablume, 2011, p.20-21.

O estudo deste momento da história mexicana mostra-se importante na medida em que a revolução, como aponta John Mraz, “é o acontecimento político definitivo na história do século XX no país”, a partir do qual “se estabeleceram os elementos fundamentais da identidade nacional”<sup>2</sup>, processo no qual as imagens – murais, fotografia e cinema– desempenharam um papel de indiscutível importância.

O uso do cinema na pesquisa histórica pode ser indicado como resultado de um movimento iniciado pelos *Annales* nos anos de 1930 – e da reafirmação de suas concepções nas décadas de 1950 e 1960 pelos historiadores da Nova História francesa – pela identificação de novas fontes, objetos e métodos de análise. A produção historiográfica ganhou, a partir de então, novas formas: com a diversificação das fontes, ultrapassam-se os limites do documento escrito, ampliam-se os domínios da História e supera-se a velha busca pela “verdade histórica”. Nesse contexto, as produções cinematográficas ganham espaço como fontes e objetos importantes para o estudo de valores, visões, identidades e ideologias das sociedades do século XX.<sup>3</sup>

Marc Ferro pode ser considerado um dos primeiros a difundir e legitimar os estudos com o cinema ao escrever, em 1971, seu mais conhecido artigo: *O filme: uma contra-análise da sociedade?*. Partindo do pressuposto de que a imagem cinematográfica vai além da ilustração, de que não é somente confirmação ou negação da informação do documento escrito, o historiador francês propunha uma abordagem do filme como uma imagem-objeto, como um produto “cujas significações não são apenas cinematográficas”.<sup>4</sup> Apesar de diversas limitações de suas propostas<sup>5</sup>, foi a partir delas que uma discussão metodológica sobre a relação cinema-história surgiu, debatendo, entre outras questões, a natureza da imagem, o valor dessas fontes para o historiador, e possíveis técnicas de análise. Atualmente,

---

<sup>2</sup> MRAZ, John. **La Trilogía Revolucionária de Fernando de Fuentes**. México D.F.: Filmoteca da UNAM, 2010, p.3

<sup>3</sup> A partir do artigo de Mônica Kornis “História e Cinema: um debate metodológico”, de 1992, podemos dizer que houve um primeiro momento de apropriação do cinema como documento, que se estendeu até meados do século XX. O cinema fora encarado, durante esses anos, como a *realidade registrada* pela câmera, e trabalhado, sobretudo, por críticos e sociólogos que em grande parte das vezes se utilizavam dos cinejornais. Em um segundo momento, iniciado nos anos 1960, o cinema, graças às reflexões dos *Annales* e da Nova História, fora definitivamente incorporado ao fazer historiográfico e passou a ser encarado como uma *construção*, uma *representação* do real. KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.237-250.

<sup>4</sup> FERRO Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p.32.

<sup>5</sup> Ver MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. IN: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. (orgs.) **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011, p.39-64.

embora seja um campo ainda pouco explorado em relação aos demais, já contamos com um bom time de historiadores que se dedicam aos estudos a partir do cinema, utilizando-o como fonte, objeto de pesquisa ou, ainda, como um apoio didático ao ensino de História.

Em nossa análise, nos apropriaremos de conceitos e concepções da Semiótica francesa (ou greimasiana) para orientar a investigação. Definida como a teoria geral do texto e da significação, a semiótica ocupa-se, entre outras questões, da produção de sentido em um texto, considerando a articulação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, em qualquer uma de suas materialidades.<sup>6</sup> Fundada pelo genovês Algirdas Julien Greimas, a análise semiótica permitiria não só capturar o discurso presente no texto, como também compreender de que forma se desenvolve a produção de sentido.

O texto audiovisual, em particular, define-se como um discurso sincrético, caracterizado por apresentar em seu plano de expressão elementos provenientes de semióticas heterogêneas. Conforme Yvana Fechine, “a sua constituição a partir da articulação necessária entre um sistema visual e um sistema sonoro torna evidente a natureza sincrética dos textos audiovisuais em geral [...]”, do que, fica claro, não se excluem as manifestações cinematográficas.<sup>7</sup>

Nesta análise, partimos da compreensão de que, como bem definiram Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété,

Analisar um filme ou fragmento é, antes de mais nada, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o fragmento ou filme.<sup>8</sup>

Por isso, desenvolveremos uma breve descrição do filme, destacando elementos cuja apreensão é de suma importância para a clareza de nossas

---

<sup>6</sup> TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbo-visuais. IN: TEIXEIRA, Lucia; OLIVEIRA, Ana Cláudia de (orgs.). **Linguagens na Comunicação** – desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2009, p.42.

<sup>7</sup> FECHINE, Yvana. Contribuições para uma semiotização da montagem. IN: TEIXEIRA, Lucia; OLIVEIRA, Ana Cláudia (orgs.). **Linguagens na comunicação** – desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2009, p.323.

<sup>8</sup> VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Editora Papyrus, 2012, p.14-15.



observações. É importante salientar que, embora operemos aqui tal desconstrução do material fílmico, este deve ser compreendido em sua totalidade, como fruto das relações estabelecidas entre seus diferentes componentes.

Assim, analisaremos nesta pesquisa o filme *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de Fernando de Fuentes. Procuraremos observar a representação de Francisco Villa no discurso fílmico, procurando evidenciar possíveis aproximações com o(s) discurso(s) construído(s) pelo Estado pós-revolucionário, sobretudo durante o governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940), em relação a este personagem histórico. Para tanto, apresentaremos, no primeiro capítulo, um breve histórico da revolução mexicana, destacando fatos, personagens e outros elementos considerados indispensáveis para a compreensão do contexto de produção do nosso objeto fílmico. A seguir, faremos um *tour* pela história do cinema mexicano, procurando evidenciar as influências mútuas entre a história revolucionária do país e o desenvolvimento de sua cinematografia. Por último, desenvolveremos nossa análise, onde procuraremos perceber a representação do personagem de Francisco Villa pelo diretor Fernando de Fuentes, bem como os elementos e instrumentos de que o cineasta lança mão para a produção de sentido em seu discurso.

Por fim, é fundamental destacar que entendemos os discursos como práticas sociais, o que significa dizer que a linguagem com que se constroem os textos é parte do contexto sócio-histórico e não algo de caráter puramente instrumental, externa às pressões sociais. Ou seja, embora estes elementos apareçam aqui separadamente – por questões didáticas – é necessário ter em mente que atuam de maneira conjunta, influenciando-se mutuamente e trabalhando simultaneamente na construção dos valores nacionais.

- CAPÍTULO 1 -  
ENTENDENDO (PARTE D) A REVOLUÇÃO MEXICANA<sup>9</sup>

No dia 20 de novembro de 1910 diferentes regiões do México presenciavam o alvorecer de uma época que mudaria radicalmente os rumos de sua história. Ainda que dispersas, aquelas primeiras movimentações sacudiram a poeira que se assentara por décadas, revelando a insatisfação de um povo cansado e as engrenagens de uma política cuja manutenção apoiava-se na repressão e exploração de determinados setores menos favorecidos daquela sociedade.

O México caracterizava-se, então, como um país progressista, integrado a um mercado externo cujo capital e investimentos – sobretudo norte-americanos – chegavam através das ferrovias que cruzavam seu território. Independente desde 1821, depois de mais de meio século de instabilidade, finalmente centralizara sua política e estabilizara sua economia. Porfírio Díaz – na presidência desde 1876, após um golpe de Estado – ocupara terras ociosas, melhorara os transportes e as comunicações e realizara obras públicas e reformas de urbanização. Mas todo esse progresso escondia um lado obscuro: as políticas e medidas adotadas significaram a paulatina perda de poder das classes mais abastadas, e reafirmaram sua posição diante da maioria camponesa, relegada a último plano. Segundo Carlos Alberto Sampaio Barbosa, “tanto para as classes dominantes e médias como para os camponeses, o governo de Díaz representou perda de poder. Porém, para as duas primeiras, houve ganhos econômicos, enquanto para os camponeses nem isso ocorreu”.<sup>10</sup> Estes últimos tiveram que lidar com a perda de autonomia, de aldeias, vilas, colônias e, acima de tudo, terras, expropriadas em nome do projeto liberal. Assim, o desenvolvimento urbano e econômico do país – bem como a consolidação de um poder de alto teor ditatorial – baseava-se em dois processos: a chamada *Pax Porfiriana* e o surgimento de um Estado forte e com amplos poderes, através de

---

<sup>9</sup> Apresentaremos aqui um **brevíssimo** histórico da revolução mexicana, seus principais fatos e personagens. Reconhecemos as limitações destas linhas em dar conta de um episódio de indubitável importância histórica, capaz de gerar, ao mesmo tempo, estudos, teorias e explicações das mais variadas, controversas e ilimitadas possíveis. Acreditamos não se tratar de um problema inerente à nossa pesquisa e sim uma consequência da escolha de um objeto de estudo tão rico em detalhes e significações. Para construção do nosso histórico, nos basearemos, sobretudo, na obra de Carlos Alberto Sampaio Barbosa, intitulada **A Revolução Mexicana**, lançada em 2010 pela Editora da UNESP.

<sup>10</sup> BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010, p.39.

repressões a possíveis oposições e associações entre o presidente e homens de sua confiança.<sup>11</sup>

O historiador Carlos Alberto Sampaio Barbosa assim define o período:

A época da história do México que vai do verão de 1867 [primeira candidatura de Díaz à presidência] à primavera de 1911 admite alguns adjetivos: duradoura, autoritária, liberal, dependente, nacionalista, pacífica, centralista, positivista, urbana, estrangeirista, feudal, corrupta e conservadora.<sup>12</sup>

Em 1910, o país caminhava para suas próximas eleições presidenciais e a oposição ao regime porfirista era representada pelo candidato Francisco I. Madero, ao redor de quem se aglomeravam diversos setores da sociedade, desde proprietários de terras e industriais – entre os quais a própria família Madero, prejudicada pela competição com empresas norte-americanas – a operários e camponeses.

Indicado pelo Partido Antirreelecionista, Madero sai em campanha pelo país, mas logo é preso sob a acusação de perturbação da ordem pública e tentativa de rebelião. Com o principal candidato da oposição confinado, as eleições acontecem sem grandes preocupações e Díaz é facilmente reeleito, iniciando, assim, seu sétimo mandato e contabilizando mais de trinta anos no poder.

Após as eleições, Francisco I. Madero foge do cárcere e se refugia nos Estados Unidos. Lá, escreve um manifesto intitulado *Plan de San Luís Potosí*, convocando todos os mexicanos a se levantarem em armas contra a ditadura porfirista no dia 20 de novembro de 1910, às 18h. Embora o levante não tenha tomado grandes proporções, em resposta ao chamado surgiram motins em diversas regiões, como Chihuahua, Sonora, Coahuila, Zacatecas e Baixa Califórnia, acatando Madero como chefe.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Para mais informações e dados referentes aos mandatos presidenciais de Porfírio Díaz e a situação política e econômica do país, ver BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora UNESP, p.32-58. Apesar de entendermos, como o autor, que a revolução de 1910 fora resultado de diversos fatores que se desenrolavam há muitas décadas, não nos é possível um aprofundamento maior sobre o período anterior ao surgimento do conflito armado.

<sup>12</sup> BARBOSA, 2010, p.57.

<sup>13</sup> Com exceção do grupo dos irmãos Flores Magón, editores do jornal *Regeneración*, fundado em 1900 e uma das vozes mais críticas ao porfirismo. Alguns artigos desse periódico de viés anarquista foram reunidos em FLORES MAGÓN, Francis. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora Imaginário, 2003. Outras informações sobre a trajetória dos irmãos e da publicação podem ser encontradas em: ZARCONE, Pier Francesco. **Os Anarquistas na Revolução Mexicana**. São Paulo: Faísca, 2006; PAULA, Melissa Carolina Marques Santos e. **Ricardo Flores Magón e a propagação do Partido Liberal Mexicano (1900-1911)**. Tese de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Julio de Mesquita Filho (UNESP). Franca: UNESP, 2005; e SANTILLÁN, Diego Abad de. **Ricardo Flores**

Conforme Barbosa, neste primeiro momento nascem dois centros geográficos revolucionários duradouros: no sul, o exército camponês liderado por Emiliano Zapata, cuja principal bandeira consistia na restituição das terras comunais dos *pueblos*, reivindicação expressa, mais tarde, em seu *Plan de Ayala*; e no norte, onde dois grupos principais formavam as forças madeiristas, sob o comando de Pascual Orozco e Francisco Villa, além dos exércitos liderados por Venustiano Carranza e Álvaro Obregón. O movimento nesta região mostrou-se profundamente heterogêneo: embora as forças de “Pancho” Villa não possuíssem bandeiras e formas de mobilização muito claras, nem um programa político elaborado, foram elas que, ao lado das tropas zapatistas, conferiram à revolução seu caráter popular e social; as tropas comandadas por Carranza e Obregón, por outro lado, darão origem a uma elite revolucionária, formada por membros da classe média e das forças repressivas provinciais.<sup>14</sup>

Aos poucos, como explica o autor, a revolução transforma-se em um caldeirão de forças políticas e sociais sobre as quais Madero não era capaz de exercer um controle enérgico e efetivo. Ainda assim, em 25 de maio de 1911, após cinco meses de luta, Porfírio Díaz renuncia à presidência.

Um balanço rápido desses primeiros fatos revolucionários revela que a Revolução foi fruto de um descontentamento agrário, resultado de décadas de usurpações das terras das comunidades camponesas do sul, centro e norte do país. Soma-se a isso a oposição política que aumentou durante a primeira década do século XX, principalmente entre a classe média e a operária, ou seja, a revolução também foi instigada pelo monopólio político e econômico da oligarquia porfiriana.<sup>15</sup>

Com a renúncia de Díaz, Francisco León de la Barra é designado presidente provisório e novas eleições são convocadas, das quais Francisco Madero sai vitorioso. Eleito com 53% dos votos, seu governo enfrentará forte oposição, tanto dos camponeses zapatistas, que se recusavam a depor armas, quanto da ala conservadora ligada a Porfírio. Os zapatistas, por desconhecerem em Madero um líder apto a atender às reivindicações camponesas e terem sido violentamente reprimidos por suas tropas em sucessivas ocasiões, lançam em novembro de 1911 seu *Plan de Ayala*, onde, entre suas exigências relativas às terras, reclamam a destituição do novo presidente. Entre os conservadores surgem inúmeras revoltas e

---

**Magón. O apóstolo da Revolução Mexicana.** São Paulo/Rio de Janeiro: Achiamé/Faísca/FARJ, 2006.

<sup>14</sup> BARBOSA, 2010, p.65-66.

<sup>15</sup> Ibidem, p.67.

uma dará o início ao que ficou conhecido como Dezena Trágica: durante dez dias, de 9 a 18 de novembro, Victoriano Huerta, nomeado comandante das tropas federais, procura oprimir os grupos ligados a Díaz. Sem êxito, mas com apoio da embaixada norte-americana, o comandante sela um acordo com os rebeldes para destituir Madero e instaurar um triunvirato. Huerta prende e assassina o presidente e seu vice, mas, terminada a rebelião, rompe o acordo e assume o governo do país.<sup>16</sup>

A fim de dar um caráter constitucional ao seu golpe, Victoriano Huerta convoca eleições, das quais sai vencedor. Apenas Venustiano Carranza, governador do estado de Coahuila, no nordeste do país, desconhece o novo governo. Em seu *Plan de Guadalupe*, Carranza não só não reconhece o novo governo federal, como também denega os governadores que não rompessem com ele, além de declarar-se o “Primeiro Chefe” da revolução.

À insurreição *huertista* opõe-se, assim, uma nova onda revolucionária, que ficaria conhecida como Revolução Constitucionalista. Nesta fase, ressalta Manuel Plana, “os movimentos populares, em particular o de Pancho Villa, irão desempenhar um papel determinante”.<sup>17</sup>

A essa altura podemos afirmar que existiam quatro grandes eixos da nova rebelião: a) a frente zapatista no sul; b) as colunas próximas ao primeiro-chefe Venustiano Carranza, comandadas por Pablo González; c) as forças organizadas em Sonora e comandadas por Álvaro Obregón; d) a torrente villista. Foi por meio do Pacto de Monclova que se deu a união dos quatro eixos [...].<sup>18</sup>

Em 1914, Victoriano Huerta chega a dominar dois terços do território nacional, mas aos poucos a Revolução cresce e conquista vitórias importantes, como a tomada das cidades de Monterrey, Tampico, Torreón, Ciudad Juárez, entre outras. Tendo tomado estas duas últimas, Villa planejava continuar seguindo para o sul, em direção a Cidade do México, e conquistar, no caminho, a cidade de Zacatecas. Mas aqui, uma divergência existente entre o general *villista* e o “Primeiro Chefe” se evidencia. Inesperadamente, Carranza ordena que Villa não avance para Zacatecas, mas, em vez disso, mande parte de seu contingente para reforçar as tropas do general Pánfilo Natera em Ojinaga. Villa se recusa terminantemente e há uma intensa troca de telegramas entre ambos, onde Villa renuncia ao comando da Divisão do Norte e Carranza aceita sua renúncia e recomenda que os demais

---

<sup>16</sup> BARBOSA, 2010, p.71.

<sup>17</sup> PLANA, Manuel. **Pancho Villa e a Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.29.

<sup>18</sup> BARBOSA, op. cit., p.72.

generais designem um sucessor para Villa. Contudo, estes mesmos generais se recusam a lutar se não fosse às ordens de Villa. Neste íterim, Villa decide tomar por conta própria a cidade.<sup>19</sup> A Divisão do Norte ganha gloriosamente a batalha de Zacatecas, além de conquistar a cidade de Ojinaga, que Natera não fora capaz.

Por fim, após a tomada de Guadalajara em julho de 1914 pelas forças de Obregón, Victoriano Huerta renuncia. A revolução vive, a partir de então, seu período mais intenso em que as várias facções que compunham as forças revolucionárias lutavam entre si para definir que espécie de regime deveriam construir.

Com a vitória militar da coalizão de forças opostas ao governo de Huerta e dissolvido o Exército Federal, a grande tarefa que se assomava no horizonte dos revolucionários mexicanos era reorganizar o Estado, e isto passava pela pacificação do país mediante a realização de um grande acordo entre as diversas facções em luta.<sup>20</sup>

Os quatro principais exércitos responsáveis pela renúncia de Huerta dividiam-se agora em dois grandes blocos: de um lado, as forças constitucionalistas, formadas pelas tropas do Nordeste e Noroeste; de outro, as forças camponesas que integravam a Divisão do Norte e o Exército do Sul. Ao selar o *Pacto de Torreón* ambos comprometeram-se em convocar “[...] *una Convención que tendrá por objeto discutir y fijar la fecha en que se verifiquen las elecciones, el programa de gobierno que deberán poner en práctica los funcionarios que resulten electos y los demás asuntos de interés general*”.<sup>21</sup>

Com a vitória sobre o governo *huertista*, a Convenção ficara marcada para acontecer na capital mexicana a partir do dia 1º de outubro daquele mesmo ano de 1914. No entanto, diante da recusa de Villa em comparecer, afirmando a falta de neutralidade na escolha do local, os trabalhos são trasladados para a cidade de Aguascalientes. Finalmente, tem início no dia 10 de novembro a Soberana

---

<sup>19</sup> GOMEZ, Marte R. **Pancho Villa**. Un intento de semblanza. México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p.31-32

<sup>20</sup> BARBOSA, 2010, p.77.

<sup>21</sup> “[...] uma Convenção que terá como objetivo discutir e fixar uma data para que aconteçam as eleições, o programa de governo que deverão pôr em prática os funcionários eleitos e os demais assuntos de interesse geral”. Tradução livre. Pacto de Torreón. Reformas al Plan de Guadalupe. IN: VILLEGAS MORENO, Gloria; PORRÚA VENERO, Miguel Angel (Coord.). **Enciclopedia Parlamentaria de México**, del Instituto de Investigaciones Legislativas de la Cámara de Diputados, LVI Legislatura. México. Primera edición, 1997. Serie III. Documentos. Volumen I. Leyes y documentos constitutivos de la Nación mexicana. Tomo III. p. 287. Disponível em: [http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1914\\_211/Pacto\\_de\\_Torre\\_n\\_Reformas\\_al\\_Plan\\_de\\_Guadalupe\\_227.shtml](http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1914_211/Pacto_de_Torre_n_Reformas_al_Plan_de_Guadalupe_227.shtml). Acesso: 27 jul 2013.

Convenção, da qual participavam delegados representantes dos mais diversos grupos revolucionários.

Com o intuito de dar fim às rivalidades entre os principais bandos, a Convenção vota pela renúncia de Carranza, Zapata e Villa. O primeiro, no entanto, desconhece a autoridade da assembleia e retira-se. Declarado rebelde, Carranza leva consigo parte dos delegados. Eulálio Gutierrez, presidente provisório, reconhece, então, Villa como chefe da Divisão do Norte, e Zapata como chefe do Exército do Sul. Neste momento, as forças de Obregón optam por permanecer ao lado de Carranza, e também abandonam a assembleia. Com a desocupação da capital pelas forças constitucionalistas, em 6 de dezembro de 1914, as forças populares revolucionárias de Villa e Zapata entram na Cidade do México. O cortejo vem aberto

[...] por um esquadrão do exército do sul, e por uma tropa montada de Dorados, imediatamente seguida por Villa e Zapata: o primeiro de uniforme azul-escuro e quepe, enquanto o segundo usa o traje típico da festa de charro (cavaleiro), ou seja, calça negra, colete amarelo e um grande sombrero, chapéu típico mexicano. Atrás vem o destacamento dos dois exércitos. Os homens de Zapata, de sandálias e roupas de algodão branco levam os estandartes da Virgem de Guadalupe. Do lado oposto, formando um contraste marcante, os soldados de Villa, disciplinados, de uniformes cintilantes, causam uma forte impressão.<sup>22</sup>

Embora a aliança firmada entre Villa e Zapata tenha, segundo Barbosa, levado “ao ponto culminante da revolução popular e social”<sup>23</sup>, ela duraria pouco tempo: no final de janeiro de 1915 as forças comandadas por Álvaro Obregón retomam a capital. Em outubro, o governo de Venustiano Carranza é reconhecido internacionalmente. Seus objetivos consistiam, a partir de então, em derrotar a ala camponesa, estabilizar a política e desenvolver a economia.

O exército *villista* passa a sofrer importantes derrotas que decidiriam seu futuro em Celaya, León e Aguascalientes. Ao final daquele mesmo ano, o Exército do Norte está em plena decadência, e Villa é declarado um fora-da-lei.

Ainda que as atividades das tropas *villistas*, bem como das forças zapatistas, prosseguissem, a ampliação do controle político e militar do governo carrancista marcará o ano de 1916. Em setembro são convocadas eleições para uma Assembleia Constituinte, a se realizar entre dezembro e janeiro do ano seguinte.

---

<sup>22</sup> PLANA, 1996, p.71

<sup>23</sup> BARBOSA, 2010, p.85.

Com a promulgação da Constituição de 1917 e o fim da etapa armada, tem início o processo de construção do novo Estado mexicano.

Considerada bastante avançada para a época, a Constituição contemplava algumas das demandas dos movimentos populares revolucionários, sobretudo nos artigos “3º, que trata da educação; o 27º, sobre a posse da terra e do subsolo; [e] o 123º, sobre os direitos dos trabalhadores [...]”.<sup>24</sup> Para Barbosa, “a ala mais radical da burguesia mexicana” soube que deveria incorporar determinados reclames populares ou jamais poderiam pacificar o país. Ainda assim, o governo de Carranza, eleito em maio, mostrou-se profundamente conservador: “devolveu terras expropriadas aos seus antigos donos, continuou a repressão aos movimentos sindicais e não colocou em vigor a Constituição; pelo contrário, propôs leis revendo alguns dos artigos mais progressistas”.<sup>25</sup>

Em 1919, Obregón lança sua candidatura à presidência, fazendo duras críticas ao governo *carrancista*, com o qual rompe definitivamente. Com o apoio de Adolfo de la Huerta, governador do Estado de Sonora, e Plutarco Elias Calles, comandante das forças do Estado, lançam o *Plan de Agua Prieta*, um manifesto onde expõem os objetivos da sua nova Revolução Constitucionalista Liberal. Com o objetivo de reorganizar suas forças, Carranza e seus seguidores tentam fugir para o estado de Veracruz, mas são cercados e mortos. Adolfo de la Huerta assume como presidente provisório: na ocasião, Villa reaparece e lhe envia uma carta em que propõe sua retirada da vida política. Este é também o ano em que Zapata é morto em uma emboscada em abril e, em novembro, a ala zapatista mais moderada, liderada por Gildardo Magaña, assina sua rendição.

Os anos entre 1920 e 1934 ficaram conhecidos como os anos da Reconstrução Nacional, “época de estabilização política e consolidação da Revolução”.<sup>26</sup> Até 1928, a cadeira presidencial fora ocupada por Adolfo de la Huerta (1920), Álvaro Obregón (1920-1924) e Plutarco Elias Calles (1924-1928), todos oriundos do estado de Sonora. Entre 1928 e 1934 o país teve três presidentes – Emílio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio e Abelardo Rodrigues – todos atuando sob a sombra de Calles, o chefe “máximo”, razão pela qual o período ficou conhecido como “Maximato”. Em 1929, a fim de aperfeiçoar o sistema político cuja fragilidade

---

<sup>24</sup> BARBOSA, 2010, p.91.

<sup>25</sup> Ibidem, p.92.

<sup>26</sup> Ibidem, p.97.



se revelava a cada sucessão, Calles cria o Partido Revolucionário Nacional (PRN), no qual se agrupariam as diversas facções políticas. Destaca-se, também nesse período, o surgimento de uma nova elite econômica formada por membros da elite revolucionária.

A “família revolucionária” era constituída por oficiais do novo exército que, mediante privilégios em contratos, concessões, acesso a fontes de crédito e investimentos na infraestrutura, ademais da intervenção militar em fazendas, formou uma nova classe alta de latifundiários, comerciantes, banqueiros e industriais.<sup>27</sup>

A derrota dos camponeses permitirá que o Estado pós-revolucionário incorpore a mística de Pancho Villa e Emiliano Zapata: diluindo a especificidade de seus movimentos, a “família revolucionária” conclama-se herdeira da revolução e legitima ideologicamente seu poder.<sup>28</sup>

Em 1934, chega à presidência o general Lázaro Cárdenas, o primeiro a se manter no poder por um mandato de seis anos (1934-1940), como previsto na Constituição de 1917. Por haver finalmente levado a cabo algumas das principais demandas revolucionárias populares, como a reforma agrária, a legislação trabalhista e o crédito agrícola, alguns autores da historiografia mais recente propõem uma nova periodização para os estudos da revolução, de 1910 a 1940, último ano do mandato de Cárdenas, que representaria a “fase tardia da Revolução”.<sup>29</sup>

De acordo com Barbosa, a partir da década de 1940 impõe-se à revolução uma noção de “continuidade”, onde “os problemas surgidos da transformação do México no presente eram encarados como novas tarefas a que, no decorrer dos anos, os governos continuadores da Revolução dariam solução”.<sup>30</sup> E o historiador prossegue:

---

<sup>27</sup> BARBOSA, 2010, p.105.

<sup>28</sup> VILLA, Marco Antonio. **A Revolução Mexicana** (1910-1940). São Paulo: Editora Ática, 1993.

<sup>29</sup> A Revolução propiciara desde suas primeiras movimentações um rico material para pesquisa histórica. O resultado disso é uma bibliografia que beira o infinito e na qual se pode encontrar obras cujas explicações podem opor-se ou convergir entre si, onde os diferentes pontos de vista adotados podem contribuir para a visualização de aspectos inimagináveis, razoáveis ou não, onde as indefinidas significações do conflito ganham tonalidades capazes de preencher toda uma paleta de cores. Para maiores informações acerca do debate sobre a historiografia da Revolução Mexicana, ver BARBOSA, Carlos Alberto S.; LOPES, Maria A. de S. A historiografia da revolução mexicana no limiar do século XXI: tendências gerais e novas perspectivas, **História**, Unesp, 2001, p.163-198; GILLY, Adolfo et. al. **Interpretaciones de la Revolución Mexicana**. México: UNAM/Nueva Imagen, 1983; MATUTE, Álvaro. **Aproximaciones a la historiografía de la revolución mexicana**. México: UNAM, 2005.

<sup>30</sup> BARBOSA, op. cit., p.111.

O culto à continuidade revolucionária [...] foi viabilizado graças à elaboração de uma cultura visual que, à sua maneira, buscou atualizar o passado no momento presente. Criou um culto às origens por meio da veneração de um passado fragmentário e caótico, transformando-o em coeso e fundador. Essa operação só foi possível pela escolha de acontecimentos e de heróis tornados visíveis por meio das imagens estampadas em murais, páginas de álbuns, instalações museológicas e películas.<sup>31</sup>

Em outras palavras, a história e a identidade mexicanas passam a ser forjadas assentando suas bases no panorama de heróis e lutas dos quais o Estado se apropria; uma política que se solidificará principalmente sob o governo de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), num processo onde a produção cultural terá um papel fundamental na seleção e na caracterização daqueles que formariam parte do “panteão revolucionário”.

Por outro lado, entre todas as figuras que compõem este panorama revolucionário, a de Villa talvez seja a mais intrigante. Ora bandido ora herói, o “Centauro do Norte” inspirou amor e ódio, coragem e medo, respeito e despreço por onde passou. A dualidade própria de sua personalidade fez com que ao longo dos anos lhe fossem atribuídos os mais diversos adjetivos e suas ações fossem pintadas sob os mais variados matizes na literatura, na imprensa, no cinema e na história.

De fato, seu personagem oscila entre duas imagens opostas: a do bandido criminoso e a do justiceiro vindo para vingar as esperanças dos humildes. O dilema é insolúvel, pois o perfil psicológico do homem é indissociável de seu papel de chefe revolucionário. A fama de Villa nasce do fato de que se trata de um fora-da-lei que se tornou porta-voz de um povo inteiro [...].<sup>32</sup>

Doroteo Arango – que mais tarde adotaria o nome de Francisco Villa – o mais velho de cinco irmãos, talvez jamais imaginasse que algum dia suas façanhas se veriam estampadas nas capas dos principais jornais do mundo, nem que mudariam definitivamente a história de um país inteiro. Marte R. Gómez (1973), ao compará-lo aos personagens de Honoré de Balzac, conclui que dentre todos os 3.500 a que o escritor francês deu vida, não encontraríamos nenhum que fosse ao mesmo tempo

*[...] tan generoso y tan implacable; tan cariñoso para amar, y tan rencoroso para odiar; tan sumiso para obedecer en contados minutos, y tan altivo para imponerse sobre todos los demás, en casi todas las horas de su atormentada vida; tan sutil para localizar los peligros materiales que lo amenazaban, y tan candoroso para dejarse envolver por las intrigas de*

---

<sup>31</sup> BARBOSA, 2010, p.114.

<sup>32</sup> PLANA, 1996, p.31.

*quienes lo hacían creer que él valía más que todos los demás juntos, y ser el hombre que rigiera nuestros destinos.*<sup>33</sup>

Em 1910, em resposta ao chamado de Francisco Madero e ao seu Plano de San Luis Potosí, pequenos movimentos revolucionários começam a surgir pelo México, lutando contra o governo de Porfírio Diaz. No Hotel Palacio em Chihuahua, Pancho Villa conhece Madero, a quem, de acordo com Enrique Krauze, conta sua vida, suas andanças e “entre lágrimas” se confessa. Madero deposita nele sua confiança e o absolve, fazendo-o ver que todos aqueles anos de bandidagem proporcionaram-lhe um conhecimento ímpar, que a partir daquele momento poderia ser usado para a “causa do povo”. Assim, segundo o autor, Villa inicia sua luta revolucionária.<sup>34</sup>

Com a renúncia de Porfirio Diaz e a eleição de Madero à presidência em 1911, Villa é incorporado às tropas madeiristas, agora federais, sob as ordens do general Victoriano Huerta. Aqui, um episódio de aparente importância, comumente referido por seus biógrafos, é o roubo de uma mula de raça de um grande fazendeiro: ao tomar conhecimento do assunto, Huerta exige que Villa a devolva e, visto que este se recusava, ordena seu fuzilamento por insubordinação. Vários generais intercedem por Villa e conseguem que sua pena de morte seja trocada pelo encarceramento na prisão militar de Santiago de Tlatelolco, na Cidade do México.

*En forma curiosa, y hasta cierto punto irregular, Madero tuvo en cuenta los buenos servicios que Villa había prestado y consideró que [...] podía mantener preso a Villa por algún tiempo, a fin de ponerlo en libertad más tarde, para rehabilitarlo, quizá. [...] Villa comprendió así que era víctima de Huerta, pero protegido de Madero. Más tarde se propició la manera de que Villa se fugara de la prisión militar, y de que se perdiera en el norte sin que por algún tiempo se supiera más de él.*<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> “[...] tão generoso e tão implacável; tão carinhoso para amar, e tão rancoroso para odiar; tão submisso para obedecer em contáveis minutos, e tão altivo para impor-se sobre os demais em quase todas as horas de sua atormentada vida; tão sutil para localizar os perigos materiais que o ameaçavam e tão ingênuo para deixar-se envolver pelas intrigas de quem o faziam crer que ele valia mais que todos os outros juntos, e ser o homem que regeria nossos destinos”. GOMEZ, 1973, p.8, tradução nossa.

<sup>34</sup> KRAUZE, Enrique. **Entre el ángel y el fierro** – Francisco Villa. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 18.

<sup>35</sup> “De forma curiosa, e até certo ponto irregular, Madero levou em conta os bons serviços que Villa lhe havia prestado e considerou que [...] poderia manter Villa preso por algum tempo, a fim de pô-lo em liberdade mais tarde, para reabilitá-lo talvez. [...] Villa compreendeu assim que era vítima de Huerta, mas protegido de Madero. Mais tarde se proporcionou uma maneira para que Villa fugisse da prisão militar, e de que se perdesse no norte sem que por algum tempo se soubesse mais dele”. GÓMEZ, 1973, p.10-11, tradução nossa.

Ao terminar a Dezena Trágica, com a traição de Huerta e o assassinato de Madero e seu vice Pino Suárez em 1913, Villa reaparece para vingar a morte de seu redentor. Movido por paixões e caprichos, impulsos arrebatadores e profundos arrependimentos, Villa desempenhou um papel de indiscutível importância na luta armada e na derrota do governo contrarrevolucionário de Victoriano Huerta (1913-1914), tornando-se o herói mais popular do México, líder do maior e mais disciplinado exército da Revolução. No entanto, devido a desacordos dentro do próprio corpo revolucionário, a partir de 1915, sua *División del Norte* começa a conhecer a derrota nos campos de batalha, e em 1916 Villa se vê obrigado a voltar à ilegalidade e à vida de guerrilheiro, onde permaneceu até 1920. Gómez assim se refere a Villa durante os anos que se seguiram às derrotas em Celaya e sua volta à guerrilha:

*Fue la época en que, según se dice, con candor no carente de gracia, algún jefe rindió de novedades diciendo: "Tengo el honor de informarle a esa superioridad, que Villa está en todas partes y en ninguna de ellas a la vez." Esa fue la vida azarosa de Pancho Villa, guerrillero indomable, de 1916 a 1920.*<sup>36</sup>

Na ocasião de sua reaparição, em 1920, o governo provisório de Adolfo de la Huerta lhe concede a fazenda de Canutillo, uma indenização e permissão para manter uma espécie de guarda particular, seus *Dorados*. Em sua fazenda, Villa planta milho, cria gado e funda uma escola, onde sua escolta aprende a ler e escrever. Mesmo tendo se retirado da vida política do país, toda sua trajetória alimentou fortes sentimentos de vingança e, como resultado, Villa é assassinado no dia 20 de julho de 1923, vítima de uma emboscada, quando regressava do batizado de outro de seus afilhados, em Parral.<sup>37</sup>

Dizem que suas últimas palavras foram um Viva! dirigido a seus irmãos de raça, como ele chamava os mexicanos. [...] Um esplêndido sol de julho iluminava a cena macabra que saiu nas primeiras páginas do mundo inteiro. Villa foi o único revolucionário sem fronteiras provavelmente devido a sua grande humanidade e a sua figura lendária. Os mais reticentes a reconhecê-lo foram exatamente os mexicanos e sobretudo os intelectuais, pois a intelectualidade dogmática é sempre a última a compreender o instinto. Oficialmente, ele continuava sendo um proscrito a quem não se

---

<sup>36</sup> "Foi a época em que, segundo dizem, com ingenuidade não carente de graça, algum chefe anunciou as novidades dizendo: 'Tenho a honra de informar-lhe a essa superioridade que Villa está em todas as partes e em nenhuma delas ao mesmo tempo'. Essa foi a vida agitada de Pancho Villa, guerrilheiro indomável, de 1916 a 1920." GÓMEZ, 1973, p.53-54, tradução nossa.

<sup>37</sup> KRAUZE, 1987, p.110-111.

deviam honras nem gratidão. Mas no fundo o sentimento popular jamais o havia condenado, [...] e este é o seu monumento.<sup>38</sup>

Barbosa distingue três lendas que teriam se formado ao redor de sua figura, com contribuições tanto de seus contemporâneos como daqueles que, gerações mais tarde, lançariam um olhar sobre o período.<sup>39</sup> Na primeira delas, a lenda branca, Villa aparece como “vítima tanto do despotismo dos grandes latifundiários como das autoridades porfirianas” e teria iniciado sua vida de ilegalidade ao atirar em um fazendeiro que tentava abusar de sua irmã. Martín Luiz Guzmán, considerado um dos escritores mais importantes desta época, que inaugurou o gênero literário novela da Revolução, contribuiria para divulgar esse tipo de lenda ao escrever suas *Memórias de Pancho Villa* (1940), baseado no arquivo pessoal do revolucionário *villista*.

De acordo com a lenda épica, no entanto, Villa já era um herói mesmo antes da Revolução, uma espécie de Robin Hood mexicano que roubava dos grandes latifundiários para ajudar a população pobre de sua região. Essa imagem foi amplamente difundida através das canções populares e em grande medida por John Reed, quando durante sua estadia junto às tropas *villistas* como correspondente de um jornal norte-americano, escrevera reportagens que mais tarde dariam forma a seu *México Insurgente*.

Em épocas de fome, alimentava regiões inteiras e cuidava das vilas expulsas pelas tropas que obedeciam as leis de terras arbitrarias de Porfírio Díaz. Em todo lugar era conhecido como o “Amigo dos Pobres”. Era o Robin Hood mexicano.<sup>40</sup>

A lenda negra, por fim, difundida principalmente por Celia Herrera e seu *Francisco Villa ante la Historia* (1939), o descreve como um bandido sanguinário, assassino sem escrúpulos e ladrão, que teria se incorporado à Revolução por mero acaso, quando ao visitar uma namorada em um rancho, acredita ser alvo das tropas federais que atacam a localidade buscando revolucionários ali escondidos. Villa teria respondido ao ataque com disparos e fugido para mais tarde unir-se a Pascual Orozco e dar início à sua carreira revolucionária.

---

<sup>38</sup> PUENTE, Ramón. **La dictadura, la revolución y sus hombres**. México: GBI-HERM, 1985, p.311, apud. PLANA, 1996, p.115.

<sup>39</sup> BARBOSA, 2010, p.83-84.

<sup>40</sup> REED, John. **México Insurgente**. São Paulo: Boitempo, 2010, p.154.

Tamanha dificuldade em definir quem fora, afinal, aquele homem cuja bravura marcara o país, se refletirá ainda durante muito tempo na visível hesitação em integrá-lo à história que ao longo dos anos se tecia sobre um México revolucionário, como evidencia Waldir José Rampinelli:

Enquanto as estátuas de Zapata proliferaram pelo sul pobre do México, as de Villa sofreram todo tipo de resistência no norte desenvolvido. Quando se construiu uma em sua cidade natal, Chihuahua (1956), o escultor, por ordem do governador, mudou o bigode e a testa. Na inauguração, as autoridades não só omitiram o seu nome dos discursos, como também na placa de bronze. Falou-se apenas do “combatente da Divisão do Norte”, cabendo ao povo que assistia gritar: *Viva Villa, cabrones!* Na Cidade do México, só em 1969 apareceu o primeiro monumento ao *Centauro do Norte*. Em setembro do mesmo ano, houve uma longa discussão na Câmara dos Deputados, com ampla repercussão na imprensa, sobre se o nome de Francisco Villa poderia ser escrito com letras de ouro naquele recinto, tal como dezenas de outros líderes e heróis. Somente no mês de novembro, se chegou à permissão, passando a história oficial a aceitar mais um mito-popular.<sup>41</sup>

Como escreveu Paco Ignacio Taibo II, trata-se, afinal, de um homem que contou e sobre quem se contaram muitas histórias, tantas vezes e de tão distintas formas que é impossível separá-las. Diante disso, o historiador não poderia adotar outra postura que observar com fascinação o curioso personagem.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> RAMPINELLI, Waldir José. Francisco Villa: Bandido ou Herói? **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, v.6, 2007, p. 132-133.

<sup>42</sup> TAIBO II, Paco Ignacio. **Pancho Villa**. Uma biografia narrativa. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

- CAPÍTULO 2 -  
LUZ, CÂMERA, AÇÃO:  
A REVOLUÇÃO MEXICANA NAS TELAS DO CINEMA

A primeira exibição pública daquele curioso aparato que recém chegara ao México aconteceria, conforme anunciava o jornal *El Nacional*, no dia 14 de agosto de 1896, na sobreloja da farmácia *Plateros*. Uma demonstração fora realizada alguns dias antes no Castelo de Chapultepec para apresentar o *cinematógrafo Lumière* ao então presidente da República Porfírio Diaz, e da qual puderam participar apenas jornalistas e “grupos científicos”. Todas as reportagens, na época, convergiram em opinião: aquele invento era, definitivamente, uma prova do progresso que chegava com o século XX.<sup>43</sup>

De fato, o cinematógrafo chegara cedo à América Latina: apenas sete meses após sua primeira exibição em Paris, através da equipe dos irmãos Lumière, aportou no Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevidéu, Santiago do Chile, México e Guatemala. No ano seguinte alcançou Cuba, Lima e Maracaibo. A rapidez da importação demonstraria, para Paulo Antonio Paranaguá, o grau de integração da economia desses países ao capitalismo em expansão da época.<sup>44</sup> O historiador Maurício Bragança é da mesma opinião:

O cinematógrafo viria confirmar, no final do século XIX, o êxito de uma administração baseada numa ideia de “civilização e progresso”. O imenso desenvolvimento de uma malha ferroviária, a luz elétrica, o processo de industrialização que se iniciava, a instalação de um sistema de iluminação pública (que era acompanhada com deslumbramento pela população que se emocionava diante da mágica das lâmpadas acesas), as obras de saneamento, a pavimentação das ruas, o projeto de planejamento urbano, tudo indicava os indícios de prosperidade econômica conseguida pela ditadura de Don Porfirio.<sup>45</sup>

No México, Porfírio Diaz logo se transformaria na primeira grande estrela nacional, já que uma das características da invenção consistia em mostrar personagens famosos em diversas atividades cotidianas e oficiais. Naquele ano, os

---

<sup>43</sup> DE LOS REYES, Aurelio. **Los orígenes del cine en México (1896-1900)**. México: Fonde de Cultura Económica, 1983, p.8.

<sup>44</sup> PARANAGUA, Paulo Antonio. Pasado y presente en el cine latinoamericano: jalones para una reflexión. In: ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve. **La historia y el cine**. Barcelona: Editorial Fontamara, 1983.

<sup>45</sup> BRAGANÇA, Maurício de. Registros documentais no cinema da Revolução Mexicana. **História**, 2007, vol.26, nº2, p.149. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a08v26n2>. Acesso: 9 fev. 2013.

enviados dos Lumière filmaram mais de trinta películas com menos de um minuto, cuja principal característica consistia no que Aurélio de los Reyes chamou “*costumbrismo romántico*”, herança das preocupações dos ideólogos liberais em descobrir a “alma do México”.<sup>46</sup>

*Con la toma de películas, los camarógrafos Lumière satisficieron, por una parte, su curiosidad de turista, y por la otra, al nacionalismo mexicano y la vanidad de la gente. Esperaban, con razón, que las personas retratadas acudirían en tropel al cine para verse acompañadas de familiares y amigos, y no se equivocaron. Supieron halagar a los diferentes grupos sociales y el cine penetraría hondamente en el corazón de la sociedad mexicana.*<sup>47</sup>

A produção nacional, no entanto, logo escassearia. Além de não se fabricarem no México películas virgens nem os ingredientes químicos necessários para revelação e cópia, os equipamentos eram caros e o mercado ainda muito incipiente.

A revolução de 1910 contribuiria enormemente para o desenvolvimento do cinema no país. Foi o primeiro grande acontecimento histórico totalmente documentado pelo cinema. Nunca antes, um evento de tal magnitude havia sido registrado em movimento. Nas “*vistas*”, guiados pelo espírito cientificista que os levava a ver o cinema como um prolongamento da imprensa, os cineastas procuravam mostrar uma visão objetiva dos fatos. Em *La Revolución Orozquista o hechos gloriosos del ejército nacional. Combate sostenido por las fuerzas leales contra las revolucionarias en el cerro de Bachimba*, de 1912, considerado ápice da maturidade técnica dos documentários da revolução, por exemplo, os realizadores Alva, para não tomar partido, filmaram os preparativos dos bandos, os acompanharam até o começo da batalha e se limitaram a conduzir o espectador a ser uma testemunha do conflito: não expuseram a razão que levou à peleja e tampouco o resultado. Como aponta de los Reyes, apesar dessa “inocência política”, esses filmes politizavam pela força de suas imagens, e mais de uma vez provocaram manifestações violentas nas salas de cinema.<sup>48</sup>

Os próprios líderes revolucionários tinham consciência de sua autoimagem e da publicidade que se fazia a partir dela, como ilustra Bragança:

---

<sup>46</sup> DE LOS REYES, **Medio siglo de cine mexicano** (1896-1947). México: Editorial Trillas, 1987, p.20.

<sup>47</sup> “Com a tomada das películas, os cinegrafistas Lumière satisfizeram, por um lado, sua curiosidade de turista, e por outro, ao nacionalismo mexicano e à vaidade das pessoas. Esperavam, com razão, que os retratados se dirigiriam rapidamente ao cinema para ver-se acompanhadas de familiares e amigos, e não se enganaram. Souberam agradar aos diferentes grupos sociais e o cinema penetraria profundamente no coração da sociedade mexicana”. DE LOS REYES, 1987, p. 11, grifo nosso, tradução nossa.

<sup>48</sup> DE LOS REYES, 1987, p.48-49.



Entre 1914 e 1916, Villa foi sem sombra de dúvida a personagem da revolução mexicana que mais interesse e curiosidade despertou no fotojornalismo cinematográfico norte-americano. [...] Pancho Villa tinha uma grande intuição publicitária e contava, em suas filas, com as melhores equipes de cinegrafistas norte-americanos que relatavam seus feitos com as mais fantásticas técnicas de espetacularidade narrativa. [...] Villa passou a se preocupar, inclusive, com sua apresentação pessoal e de seu Exército por conta da má impressão que havia causado nos Estados Unidos através de filmes que o mostravam sujo e desarrumado, com roupas rasgadas.<sup>49</sup>

Durante o governo carrancista, inicia-se uma nova etapa da produção nacional, feita segundo os cânones da cinematografia italiana, então na moda: o *film d'art* de propaganda nacionalista. Até então, a produção ficcional fora escassa, com registros espaçados de realizações experimentais. O novo nacionalismo emergente da Revolução, como explica Aurelio de los Reyes, conferirá certa homogeneidade à nova produção, cuja principal característica será fazer propaganda em favor do México, particularmente nos Estados Unidos: “*las películas del primer cine mexicano hicieron propaganda a los caudillos, a Díaz, a Madero, a Carranza, a Zapata o al gobierno de Huerta; la nueva producción argumental la haría al país, y el documental y los noticieros, además, al presidente en turno*”.<sup>50</sup> E,

*Si la Revolución había sido la causante del deterioro de la imagen de México en el extranjero, la nueva producción cinematográfica debía ignorarla. Por su parte la sociedad, en especial la gente metropolitana, estaba fastidiada de los problemas que la lucha armada había causado en su vida; deseaba escapar de ella entregándose al cine, a las cartomancias, al alcoholismo [...].*<sup>51</sup>

Embora o cinema ocupasse um lugar quase sem importância dentro do programa cultural do governo carrancista, o desejo aparentemente comum em evitar o tema revolucionário levou a que o Estado tivesse uma participação cada vez mais enérgica nos assuntos cinematográficos. Tal intervenção chegaria ao ápice em 1919, com a promulgação dos decretos de censura, para os quais o nacionalismo fora fator determinante. A princípio, os decretos visavam limitar a produção e

---

<sup>49</sup> BRAGANÇA, 2007, p.153.

<sup>50</sup> “As películas do primeiro cinema mexicano fizeram propaganda dos caudillos, de Díaz, de Madero, de Carranza, de Zapata ou do governo de Huerta; a nova produção argumental o faria do país, e o documentário e os noticiários, além disso, do presidente em turno”. DE LOS REYES, 1987, p.58, tradução nossa.

<sup>51</sup> “Se a Revolução havia sido a causa da deterioração da imagem do México no exterior, a nova produção cinematográfica devia ignorá-la. Por sua parte, a sociedade, em especial a população metropolitana, estava cansada dos problemas que a luta armada havia causado em sua vida; desejava escapar dela entregando-se ao cinema, às cartomantes e ao alcoolismo [...]”. DE LOS REYES, 1987, p.66, tradução nossa.

exibição de filmes que denegrissem a imagem do país; posteriormente, foram instalados laboratórios cinematográficos, cuja produção dependeria da Secretaria de Governo, e foram proibidos também filmes que ofendessem a “moral pública”. Dito de outra forma, os censores permitiriam a exibição apenas das películas que não incomodassem o Estado: temas políticos ou politizantes eram considerados tabus.<sup>52</sup>

Aurélio de los Reyes aponta as três principais correntes cinematográficas através das quais a propaganda nacionalista do período se manifestara. A primeira, chamada pelo autor de “nacionalismo cosmopolista”, trazia temas claramente inspirados nos filmes italianos de divas, mas em cenários nacionais. Outra, ao contrário, procurava apresentar filmes “verdadeiramente nacionalistas”, com paisagens, indivíduos e costumes nacionais, embora seu argumento não se desvencilhasse da influência italiana. Por último, estava a corrente que buscava fazer referência à história nacional, sobretudo pré-hispânica.<sup>53</sup>

Os filmes “*a la italiana*” produzidos nesta época, porém, foram considerados antiquados pelo vizinho norte-americano, vanguarda na linguagem cinematográfica e objetivo maior das produções mexicanas, que desejavam mostrar “[...] *los sucesos de México en su entera verdad y borrar la mala impresión causada por las películas falsas que allí circul[ab]an* [...]”<sup>54</sup>. Isso significava o fim do sonho nacionalista, pois, além de ter de lidar com o fracasso nas bilheteiras, os cineastas não logravam recuperar o dinheiro investido nas películas visto que, em geral, as vendiam a preços fixos a distribuidores e exibidores, que pagavam um valor insignificante. Assim, conforme Aurélio de los Reyes, “o otimismo de 1917 em 1919 era pessimismo” e “os anos restantes da década de 1920 foram de decepção, fracasso e amargura”.<sup>55</sup>

A produção cultural a partir de 1920 ficaria marcada pela indicação de José de Vasconcelos para a Secretaria de Educação Pública durante o governo de Obregón, quando foi iniciada “uma campanha de erradicação do analfabetismo: [Vasconcelos] fundou bibliotecas e contratou uma série de artistas para pintarem as paredes de edifícios das repartições públicas”, o que deu origem ao movimento conhecido como muralismo, ou Escola Mexicana de Pintura, em que os artistas, entre os quais se

---

<sup>52</sup> DE LOS REYES, 1987, p.74.

<sup>53</sup> Ibidem, p.68-69.

<sup>54</sup> “[...] os sucessos do México em sua inteira verdade e apagar a má impressão causada pelos filmes falsos que circulam por lá [...]” Arquivo de Silvia Ortiz Echániz, documento sem classificação, c.1916, apud. DE LOS REYES, 1987, p.66, tradução nossa.

<sup>55</sup> DE LOS REYES, 1987, p.81.

destacaram Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, representavam, nas grandes telas a céu aberto, a história revolucionária do país.<sup>56</sup> Mas, embora o presidente frequentasse habitualmente o cinema, pouco impulso foi dado à produção nacional, que seguiu nas mãos de realizadores particulares.

Os anos de 1930 viriam acompanhados por inúmeras inovações e projetos para a cinematografia mexicana. Em 1927, com o filme *The Jazz Singer*, de Alan Crossland, o cinema falara pela primeira vez. No México, apenas quatro anos mais tarde, em 1931, *Santa*<sup>57</sup> receberia uma versão sonora, dirigida por Antonio Moreno com o apoio de uma equipe treinada em Hollywood. Nada, entretanto, acontecera por acaso: a releitura sonora do filme surge como produto de um movimento que se iniciara com uma ilustre visita ao país.

No final do ano de 1930, o cineasta russo Sergei Eisenstein aportara em terras mexicanas, com um projeto ainda não amadurecido em mente: fazer um filme sobre o México. Durante suas pesquisas, Eisenstein foi profundamente influenciado pelas inquietudes nacionalistas dos intelectuais da época, o que se tornava claro em suas opções pelas paisagens, costumes e pelo folclore popular. Entretanto,

*Su recorrido por el país le demostró que la Revolución no había resuelto el problema de la desigualdad entre las clases sociales y que en el campo persistían viejos sistemas de explotación que supuestamente, y de acuerdo con las declaraciones oficiales de los políticos, habían muerto.*<sup>58</sup>

Aos poucos, sua concepção da obra se transforma e o cineasta procura dar às filmagens significados muito mais profundos do que possuíam até aquele momento. Sua mudança de postura refletiria, contudo, na recepção da produção russa: algumas alterações da Secretaria de Governo da Cidade do México opuseram diversos obstáculos à continuação das filmagens, bem como à montagem. Para Aurélio de los Reyes, parece impossível que o resultado final fosse pior do que aquele que conhecemos, dado o indiscutível talento do diretor.

*Su deseo era hacer una película real o realista y el Estado mexicano exigía una película evasiva, y para desgracia de Eisenstein el Estado mexicano*

---

<sup>56</sup> BARBOSA, 2010, p.98.

<sup>57</sup> *Santa*, adaptação da novela homônima de Federico Gamboa, foi levada às telas em quatro ocasiões diferentes da história do cinema mexicano. A primeira, dirigida por Luis G. Peredo, datava de 1918, quando do cinema mudo. A versão de Moreno, já durante o cinema sonoro, entraria para a lista dos cem melhores filmes do cinema mexicano, apontados pela Revista SOMOS, em 1994.

<sup>58</sup> DE LOS REYES, 1987, p.106.

*era fuerte y contaba con los mecanismos necesarios para detener la filmación y el proceso final de la película.*<sup>59</sup>

Ainda na década de 1930, o México assiste à crise da produção de filmes hollywoodianos falados em espanhol, o que dará um novo impulso à produção cinematográfica nacional.

*Los años 1932 y 1933 se caracterizaron por el regreso a casa de actores mexicanos que hicieron segundas partes en Hollywood, de los que nos alcanzaron un lugar seguro en el parnaso cinematográfico; se caracterizaron por los fabulosos proyectos cinematográficos de que se hablaba y por la llegada de directores, actores y técnicos de otras naciones dispuestos a colaborar en el surgimiento de una industria, para unos nacional, para otros simplemente hablada en español.*<sup>60</sup>

Por fim, a Campanha Nacionalista, iniciada pelo presidente Pascual Ortiz Rubio (1930-1932), e o surgimento da Companhia Nacional Produtora de Películas – responsável por contratar a equipe de som que trabalharia em *Santa* ao lado de Moreno –, possibilitaram que, apesar dos obstáculos e contradições, o cinema mexicano se consolidasse.

Em poucos anos, o cinema conquistou o gosto nacional e começou, inclusive, a ser exportado para outros países de língua espanhola. O ano de 1936 marcaria o início de sua internacionalização, com o lançamento de *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes. O filme foi o primeiro mexicano que mereceu estreia nos Estados Unidos com subtítulos em inglês e o primeiro a ganhar um prêmio internacional, de melhor fotografia para Gabriel Figueroa, no Festival de Veneza de 1938, abrindo as portas para os filmes que viriam consolidar a “Época de Ouro” do cinema mexicano. O sucesso de *Allá en el Rancho Grande* eclipsou, na época, outra produção de Fernando de Fuentes, lançada no ano anterior: o drama revolucionário *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de 1935.

Em 2010, a Filmoteca da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) pôs à venda, como parte das comemorações pelo centenário da Revolução Mexicana, uma luxuosa edição em dvd de *La Trilogía de la Revolución de Fernando*

---

<sup>59</sup> “Seu desejo era fazer um filme real ou realista e o Estado mexicano exigia um filme evasivo, para desgraça de Eisenstein o Estado mexicano era forte e contava com os mecanismos necessários para deter as filmagens e o processo final da obra”. DE LOS REYES, 1987, p.109, tradução nossa.

<sup>60</sup> “Os anos 1932 e 1933 se caracterizaram pelo regresso ao país de atores mexicanos que fizeram participações secundárias em Hollywood, dos que não alcançaram um lugar seguro no Parnaso cinematográfico; se caracterizaram pelos fabulosos projetos cinematográficos de que se falava e pela chegada de diretores, atores e técnicos de outras nações dispostos a colaborar no surgimento de uma indústria, para uns nacional, para outros simplesmente falada em espanhol”. DE LOS REYES, 1987, p.126, tradução nossa.

de Fuentes, composta por três produções do diretor: *El Prisionero Trece* (1933), *El Compadre Mendoza* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). A singularidade destas obras consiste em apresentarem uma visão particular daqueles anos de luta armada e de alguns de seus grandes personagens, como o famoso “Pancho” Villa. Estas obras são praticamente as únicas em que a Revolução não é exaltada, em que há sobre ela um olhar lúcido e até crítico, em detrimento da visão folclórica e romântica que predominaria a partir da década seguinte. Para Sebastião Albano, nestes filmes, o diretor tem “uma mirada oblíqua aos fenômenos históricos que relata”, como o tem a literatura de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, entre outros.<sup>61</sup> Entretanto, a trilogia se destaca do que seria produzido pelo próprio de Fuentes a partir de 1936, quando o diretor parece descobrir a tão sonhada fórmula para o sucesso de bilheteria.

Nesta trilogia, *¡Vámonos con Pancho Villa!* destaca-se por sua própria história e trajetória no cinema nacional mexicano. Filmado entre 1934 e 1935 carro-chefe de uma indústria que começava a nascer sob os auspícios do Estado, após sua estreia em 31 de dezembro de 1936, não se manteve mais do que uma semana em cartaz e levou os Estúdios CLASA (*Cinematógrafos Latinoamericanos S.A.*) à falência.

A genialidade de Fernando de Fuentes em seu *¡Vámonos con Pancho Villa!* consiste, a nosso ver, na destreza e na sobriedade com que o diretor fora capaz de trabalhar as múltiplas facetas deste curioso personagem, passeando por cada uma das versões conhecidas de sua personalidade. E, se por um lado a figura de Pancho Villa e a maestria de Fernando de Fuentes já são suficientes para despertar-nos o desejo de observar a obra mais detidamente, por outro, o suporte fílmico só faz aumentar nosso zelo e dedicação neste trabalho.

---

<sup>61</sup> ALBANO, 2011, p.72.

- CAPÍTULO 3 -  
DISCURSOS CINEMATOGRAFICOS:  
FRANCISCO VILLA POR FERNANDO DE FUENTES

Baseado em romance homônimo de Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) narra a história de seis camponeses conhecidos como os “leões de *San Pablo*” – Tibúrcio Maya, Melitón Botello, Martín Espinosa, os irmãos Máximo e Rodrigo Perea e Miguel Ángel Del Toro –, que decidem unir-se às tropas revolucionárias *villistas* depois de ter seu povoado ocupado pelas tropas federais de Victoriano Huerta. Não vendo outro remédio além da revolução armada, deixam para trás seus familiares e saem em busca do famoso general Francisco Villa, a quem encontram em um trem distribuindo milho à população e que prontamente os incorpora à sua Divisão do Norte, na qualidade de tenentes.

Depois de algumas batalhas, do grupo original restam apenas dois, Tibúrcio Maya e Miguel Ángel, já ascendidos ao corpo dos *Dorados*, escolta pessoal de Villa. A caminho de Zacatecas, no entanto, é descoberta varíola entre a tropa e Miguel está entre os infectados. Para que a doença não se alastre e atinja os demais, é necessário que o camponês e todos os seus pertences “desapareçam”, tarefa da qual incubem seu companheiro. Com visível dor, mas sempre obediente e leal, Tibúrcio executa as ordens dadas por seus superiores. Vendo, contudo, que todo o esforço e a vida de seus amigos não receberam o devido reconhecimento e valor, decide abandonar a revolução e desaparece na escuridão dos trilhos.

Primeira superprodução do cinema mexicano, *¡Vámonos con Pancho Villa!* custou aos cofres públicos um milhão de pesos – cifra astronômica para a época – e marcou a introdução de um equipamento moderno ao cinema nacional. Conforme John Mraz, isso parece haver sido resultado de uma decisão do governo de Lázaro Cárdenas, impulsionado por vários intelectuais, de promover um cinema nacional através de subsídios governamentais.

*El apoyo financiero que recibió [Fernando] De Fuentes deja claro que disfrutaba del apoyo oficial para su trabajo a un grado hasta entonces desconocido en el cine mexicano. [...] Es evidente que el gobierno de Cárdenas fue importante para el financiamiento de la construcción de los nuevos estudios CLASA [...] y queda claro que, por lo menos, el gobierno subsidió indirectamente esta obra, ya que CLASA se declaró en bancarrota*

*inmediatamente después de estrenar la película y recibió una subvención del gobierno de Cárdenas por la cantidad del costo de la película.*<sup>62</sup>

Paulo Antonio Paranaguá reitera:

A eleição do general Cárdenas significou um sobressalto nacionalista, com a batalha do petróleo. [...] O Estado apoiou financeiramente a construção dos estúdios CLASA (Cinematografía Latino-Americana S.A., 1935), de tipo holywoodiano, bem como a produção de *Vámonos con Pancho Villa*.<sup>63</sup>

Eclipsado à época de sua estreia por *Allá en el Rancho Grande*, comédia rancheira de grande sucesso do mesmo diretor, o filme seria recuperado pelo movimento cineclubista apenas nos anos de 1960. Em 1973, *¡Vámonos con Pancho Villa!* ainda surpreenderia, com a descoberta de um final totalmente desconhecido, ainda mais assombroso do que o original. Nesse final alternativo, Villa chega ao rancho de Tibúrcio Maya e lhe pede que volte a combater em sua tropa. Tibúrcio se nega, por sua mulher e seus filhos. Convidado a comer junto à família, Villa aproveita um momento de descuido do camponês e mata sua mulher e filha: assim, já não haveria razão para não voltar à contenda. Descontrolado, Tibúrcio aponta uma arma para Villa, mas é morto pelo general Fierro antes de disparar. Francisco Villa se vai, levando consigo o filho de seu ex-combatente.

Como observa Mraz<sup>64</sup>, ainda que o governo cardenista seja considerado como de relativa liberdade e de pouca interferência na produção cinematográfica, a existência deste final alternativo, tanto no roteiro como no filme, levou a questionamentos sobre o responsável por tais mudanças. Em geral, explica o historiador, os estudiosos do cinema mexicano tenderam a culpar a censura do governo, que não teria permitido mostrar tamanha crueldade por parte de Villa. Mraz destaca que para Cárdenas, no entanto, Villa não formava parte do quadro de heróis revolucionários. Em uma passagem de seu diário, o presidente afirmara que Obregón, Madero, Zapata e Carranza deveriam ser venerados por sua participação transcendente na luta pela justiça social. Adolfo Gilly se referiria a essa passagem como “a certidão de nascimento da história oficial da Revolução”.<sup>65</sup> Para Mraz, o fato de Cárdenas não mencionar Villa poderia indicar que a crítica que o filme faz a ele é,

---

<sup>62</sup> MRAZ, 2010, p.17.

<sup>63</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cinema na América Latina** - longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM, 1984, p.49.

<sup>64</sup> MRAZ, op. cit., p.18.

<sup>65</sup> GILLY, Adolfo. Memoria y olvido, razón y esperanza: sugerencias para el estudio de la historia de las revoluciones. Brecha, num.1, otoño de 1986, p.10, apud. MRAZ, 2010, p.18

na realidade, resultado de interesses oficiais. De forma que é mais provável que o próprio Fernando de Fuentes, depois de filmar o final alternativo, tenha decidido eliminá-lo por lhe parecer excessivamente cruel.

Como dissemos, *¡Vámonos con Pancho Villa!* está entre as poucas produções cinematográficas que, ao tematizar a revolução mexicana, lhe dirige um olhar crítico e não glorifica a guerra civil nem seus combatentes, deixando transparecer a brilhante lucidez com que o diretor fora capaz de tratar um episódio ainda recente na história de seu país e que tanto marcaria a identidade daquele povo.<sup>66</sup> Fernando de Fuentes trabalhara de forma similar em produções anteriores e, por isso, o filme pode ser encarado ainda, como sugere Mraz,<sup>67</sup> como a conclusão de uma trilogia na qual o cineasta decidira representar os lados “perdedores” da luta armada. Em 1933, estreara *El prisionero trece* e *El Compadre Mendoza*, cujas personagens principais representavam, respectivamente, o governo contrarrevolucionário de Victoriano Huerta, na figura do coronel Julián Carrasco, e o movimento liderado por Emiliano Zapata, encarnado no general zapatista Felipe Nieto.

A revolução mexicana proporcionara, desde suas primeiras batalhas e ao longo dos anos, um precioso material para novelas, ficções, documentários, obras de arte, reportagens, além de inumeráveis obras e discussões historiográficas. E, como assinalou Enrique Florescano,

*La Revolución mexicana no es sólo la serie de hechos históricos que se manifestaron entre 1910 y 1917, o entre 1910 y 1920, o entre 1910 y 1940; es también el conjunto de proyecciones, símbolos, evocaciones, imágenes y mitos que sus actores, intérpretes y herederos forjaron y siguen construyendo alrededor de este acontecimiento.*<sup>68</sup>

*¡Vámonos con Pancho Villa!*, fica claro, não foge à regra. O filme integra este conjunto de projeções, imagens e mitos de que fala Florescano e que, ao lado de

---

<sup>66</sup> A Filmoteca da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) publicou na primeira edição de seu jornal *Filmoteca*, dedicado ao tema da Revolução Mexicana no Cinema, uma lista com sessenta filmes nos quais o conflito serviu de contexto à trama. Para John Mraz, apesar desta filmografia datar dos anos 1970, o que se produziu após esse período é pouco significativo. Nesse sentido, *¡Vámonos con Pancho Villa!* e *El Compadre Mendoza* seriam, a seu ver, as melhores produções sobre a contenda. MRAZ, John. A Revolução no México e em Cuba: filmando suas histórias. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p.433.

<sup>67</sup> MRAZ, 2010, p.4.

<sup>68</sup> “A Revolução mexicana não é só a série de fatos históricos que se manifestaram entre 1910 e 1917, ou entre 1910 e 1920, ou entre 1910 e 1940; é também o conjunto de projeções, símbolos, evocações, imagens e mitos que seus atores, intérpretes e herdeiros forjaram e seguem construindo ao redor deste acontecimento”. FLORESCANO, Enrique. *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y Arena, 1991, p.91 apud. MRAZ, 2010, p.3.



incontáveis fatos históricos, compõem a história revolucionária do país e de seus principais personagens. Um conjunto heterogêneo, onde cada elemento tece a seu modo a imensa gama de informações e fatos disponíveis. Tais arranjos singulares atuam construindo discursos também singulares, marcados, em muitos casos, pela visão de mundo de cada um de seus criadores, bem como por seu contexto histórico, político e cultural. Nesse sentido, nossa análise tem por objetivo compreender, em *¡Vámonos con Pancho Villa!*, a construção do discurso fílmico e em que medida aproxima-se de um discurso e uma história oficiais que começavam a tomar forma durante a década de 1930, em relação ao conflito armado.

Com filmagens na Cidade do México, Chihuahua, Coahuila, Guanajuato, San Luis Potosí e nos estúdios CLASA, o filme conta com oitenta e sete minutos em seu formato original, e mais nove do final alternativo. Iniciadas em novembro de 1935, as gravações tiveram de ser interrompidas devido a uma doença contraída pelo diretor e só foram concluídas no ano seguinte. Por fim, o filme estreou no Cine Palácio, em 31 de dezembro de 1936.

A abertura da obra é um convite a adentrarmos no universo revolucionário mexicano. O título e os créditos vêm acompanhados de imagens cujos elementos, neste contexto, nos remetem diretamente ao país e àquele período: o primeiro, acompanhado de um grande e adornado sombreiro; os demais acompanhados, alternadamente, de uma cartucheira, um cacto, uma pistola em um coldre bordado, uma viola, uma sela e um maguey, típica planta mexicana. Outro ingrediente, um tema instrumental de ritmo rápido e animado, prepara-nos para uma película alegre e, quem sabe, bem humorada. Por fim, um preâmbulo em letras garrafais e fundo nebuloso informa-nos: trata-se de uma homenagem à lealdade e ao valor que Francisco Villa, “o desconcertante rebelde mexicano”, soube infundir nos homens que lhe seguiram. “*De la crueldad de algunas de sus escenas*” – alerta – “*no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y los valles pacíficos de Francia*”.<sup>69</sup> O ano é 1914.

O entusiasmo musical logo é substituído pelo suspense e pelo som de disparos e projéteis que rasgam o ar: as primeiras cenas são de guerra. Soldados,

---

<sup>69</sup> “À crueldade de algumas de suas cenas não se deve culpar a um bando nem a um povo, pois diz respeito a uma época que o mesmo que ensanguentou as montanhas do México, o fez também nos campos de Flandres e nos vales pacíficos da França”. Tradução nossa.

metralhadoras e canhões confundem-se na poeira. As mãos em *close* que manuseiam o moderno telégrafo logo são substituídas por outras que preparam as tradicionais *tortillas* e em seguida outras ainda que partem a lenha: a modernidade e a tradição compartilham – veremos que não sem conflitos – o mesmo espaço.

Chegamos à Estação “Punte”, local onde nossa história começa. Nos trilhos do trem jaz um corpo, morto por uma bala de 30-30<sup>70</sup>, ao redor do qual se aglomeram alguns soldados: trata-se do 14º federal morto em exatas duas semanas. Ao grupo, soma-se o Capitão Medina, cuja suspeita pelas mortes o levará a perguntar por “Miguel Diablo”, uma forma irônica de referir-se a Miguel Ángel, a quem encontrará partindo lenha. Não satisfeito com as respostas dadas a seu interrogatório acerca do paradeiro do camponês no momento do assassinato, o capitão o açoita violentamente e, diante da resistência de Miguel que aguenta os golpes de peito aberto e cabeça erguida, ordena que o acompanhe: formará um conselho de guerra e encontrará uma maneira para que o fuzilem. Num instante de distração, Miguel escapa.

A figura do Capitão Medina conforma o inimigo, representa o governo e as tropas huertistas, sua militarização e violência. O uniforme bem alinhado, sua aparência limpa e o caminhar decidido contrastam com o aspecto de Miguel e sua tia Lola – dona das mãos que preparam as *tortillas* – no auge de suas atividades. À “velha”, como a chama, olha de cima, deixando bem definidos os papéis de superior e subordinado. Sua raiva parece fundar-se no fato de que dentro do próprio povoado sob seu domínio, e sob seu próprio nariz, encontra-se o responsável pela morte de parte de sua tropa, alguém que, além disso, não se submete nem estremece diante de seus gritos. Miguel, desde então, representa a bravura e a valentia.

A sequência seguinte nos transporta a um pequeno rancho onde vive uma família de camponeses. A câmera desloca-se da simples casinha até uma cumbuca equilibrada sobre algumas pedras, na qual reconhecemos de imediato um caricato desenho de Medina. Visivelmente mais tranquilo e familiar, Tibúrcio surge ensinando seu filho ainda pequeno a atirar. Reprendido pela esposa, explica ao pequenino que sua mãe não quer que o ensine a disparar por medo de que se junte à revolução quando seja grande. Em outro momento, vemo-lo explicar à mulher que “o único que pode salvar esta situação é Pancho Villa” (qual situação não sabemos), e

---

<sup>70</sup> Famosa carabina *Winchester*, muito usada durante a revolução e merecedora de inúmeros “corridos”.

diante da resposta de sua esposa, que retruca grosseiramente que ele não tinha nada a ver com aquilo, irrita-se: “valha-me deus, mulher, parece que você não quer entender as coisas!”.

Chegam ao rancho os irmãos Máximo e Rodrigo Perea e logo em seguida Melitón e Martín Espinosa. Reunidos na casa, os Perea contam detalhes da perseguição a Miguel e as razões porque o Capitão Medina ordenara que o encontrassem a qualquer custo. Conversando, chegam à conclusão de que já não há outra solução além de juntar-se à revolução: por seu próprio bem, têm de ir com Pancho Villa. O grupo é completado com a chegada de Miguel e todos concordam, com grande agitação, em somar-se às tropas *villistas*.

Nesse encontro, diferentes papéis são designados a cada um dos seis amigos. Miguel é o mais novo e, talvez por essa razão, o mais sonhador e idealista. Sua relação com Tibúrcio, mais que uma simples amizade, é quase familiar, e se desenha quando, ao chegar, cumprimenta a todos os outros com um aperto de mão e àquele com um abraço e fortes palmadas nas costas. Este detalhe desempenha um papel fundamental, do qual trataremos mais adiante. Melitón é claramente o mais precavido, para não dizer covarde, e é quem assume o papel de tornar o filme mais próximo a uma comédia. O gordo camponês é quem reluta em “*meterse a la bola*”, mas, ante a insinuação de que tinha medo às balas, decide-se pela luta armada, para provar sua hombridade. Martín Espinosa é o mais desapegado. Com seu charuto sempre à boca, demonstra grande interesse e seriedade quando o assunto é política, mas é o que menos demonstrará preocupação com a própria vida uma vez iniciadas as batalhas. A Máximo e a Rodrigo Perea o que mais parece importar-lhes são seus amigos, vendo na contenda um lugar a mais para acompanhá-los. Tibúrcio, como dissemos, é o mais velho e sensato do grupo, demonstrando ter claras para si mesmo as razões pelas quais vê na revolução uma via a seguir. Cada um deles parece simbolizar as diferentes motivações pelas quais alguém poderia somar-se à luta armada nos anos de 1910: idealismo, demonstração de hombridade, manifestação política, para acompanhar a outros que se juntavam às fileiras, ou por ver nela a única forma de manter ou conquistar seu próprio pedaço de terra.

Finalmente conhecemos “Pancho” Villa. Apenas depois de treze minutos decorridos, vemos surgir o que a princípio – e ainda aqui – nos parecia ser o personagem principal da obra. A sequência em que aparece inicia-se com as

movimentações da tropa ao redor da locomotiva e ao longo dos carros. A trilha sonora é um clássico revolucionário: o corrido “La Adelita”.<sup>71</sup>

Villa distribui alegremente milho à população, que estende toda classe de objetos – chapéus, peneiras e até um pinico! – para receber a doação. Em seus rostos e sorrisos se esboça a mais sincera gratidão. O general, afinal, lhes explica: “*Hermanitos de raza*, vejam porquê anda brigando Pancho Villa! Para que todos vocês tenham o que comer. Hoje lhes dou milho, depois, quando ganhe esta guerra, lhes darei terras. Cada um terá seu próprio rancho e já não terá de viver como peão!”. Com a chegada dos seis camponeses, Villa deixa um subordinado encarregado da distribuição e vai recebê-los. O sorriso é substituído por um olhar desconfiado: os olhos semicerrados e as mãos ocupadas em outra coisa traduzem um Villa observador, taciturno e rude que não deixa de lado, no entanto, o espírito jocosos: feitas as devidas apresentações, a Miguel lhe apelida “bezerrinho”, uma forma burlesca de referir-se a seu sobrenome Del Toro e sua pouca idade. Pela fé depositada pelos leões em sua luta, pelo entusiasmo com que concordam em juntar-se à Revolução, estamos inclinados à Villa, predispostos a ver nele o herói que libertará os leões do jugo das tropas *huertistas* e o México das mãos dos *hacendados*. Ou que, ao menos, morrerá tentando.

É notório, neste encontro entre os seis amigos e seu herói, o fato de que a única pergunta feita pelo general, além de se sabiam ler, foi quão homens eram. Essa pergunta marcará todo o filme: as ações dos seis camponeses serão motivadas, como demonstra Mraz, pela necessidade de demonstrar ao *jefe* sua hombridade, mais que seus próprios interesses. Isso ficará claro quando Máximo conta aos demais que não gostaria de morrer antes de “*haber hecho buena esa hablada*”, referindo-se à resposta que deram àquela pergunta, ou seja, antes de dar provas reais de sua coragem.

As batalhas se iniciam de forma animada, apesar da posição em que se encontravam. Os fortes sons de disparos e explosões e as imagens de soldados de ambas as facções caindo mortos, logo são substituídas pelo retorno do tema instrumental de abertura, ainda mais acelerado, e por imagens menos violentas e

---

<sup>71</sup> O “corrido” é, como explica Carina Troina, uma poesia cantada, de caráter popular. Um dos corridos mais famosos durante a revolução foi “La Adelita”, que, por suas várias versões e grande popularidade, passou a ser utilizado como sinônimo de *soldadera*, como eram chamadas as mulheres que participaram da Revolução como soldados, cozinheiras, enfermeiras ou ajudantes. TROINA, Carina. Mulheres no corrido e no cordel: vozes outras em cena. **Contexto Itaboraí**, ano I, vol.III, dez. 2009, p.100.

até cômicas: Melitón, por exemplo, é capaz de comer uma banana enquanto alveja os soldados federais. Após a batalha, avançado o exército *villista*, é com satisfação que se reúnem e contam como escaparam das balas que lhes foram destinadas. A aparição de Villa, neste momento, enche o ambiente de reverência e respeito: quando exhibe suas habilidades com a pistola, todos se mostram admirados e Melitón procura, grotescamente e sem muito sucesso, imitá-lo.

A sequência seguinte é o divisor de águas do filme. Até então tudo transcorria agradavelmente, mas a sorte dos leões está prestes a findar. Ao redor de uma fogueira, os seis camponeses limpam suas armas e descansam. Sabemos que já se passaram cinco meses desde que saíram de seu povoado. Pensativo, Tibúrcio pede a seus companheiros que, caso algum deles volte ao final daquela guerra, cuidem dos seus filhos. Todos, entretanto, coincidem na opinião de que no caso do retorno de apenas um, este será Tibúrcio. Cada um passou a contar, então, como desejaria morrer. A Martín Espinosa pouco lhe importava que morresse aqui ou lá, e preferia que seus amigos não se preocupassem e o deixassem jogado ali mesmo onde caísse. Máximo Perea pensava diferente: o leão gostaria de fazer valer o que disseram ao general quando o encontraram pela primeira vez, quando este lhes perguntou quão homens eram, gostaria de morrer lutando, fazendo algo bom para a causa, demonstrando ao *jefe* o que vale um “leão de San Pablo”. Melitón não gostaria de morrer como um covarde: apesar de ter relutado em acompanhar seus amigos, para ele o pior que lhe poderia passar é que acreditassem que morreu com medo. Rodrigo, por outro lado, não se preocupava com o que pudessem pensar a seu respeito, desde que seus companheiros estivessem ao seu lado à hora de sua morte, para fechar-lhe os olhos. Já Miguel não se contentava com pouco! Queria morrer com grande pompa: gostaria que em seu enterro a tropa estivesse alinhada e que tocassem os clarins em sua honra.

Na sequência seguinte as mortes começam a acontecer e, de uma forma ou de outra, atendendo aos desejos dos leões. Máximo morre após lançar uma metralhadora inimiga, num ato que deixou toda sua tropa impressionada, inclusive o próprio Villa, que demonstrou, com palmadas em suas costas, lamentar sua morte. Martín Espinosa, após bombardear o forte onde se entrincheiravam as tropas *huertistas*, foi morto ao ser descoberto escondido e ficou caído sobre um maguey. Rodrigo morreu alvo de fogo amigo, em um tiroteio resultado de uma tentativa de emboscada pelas tropas *villistas* e que não funcionou. No esforço de salvar os três

enviados na missão, Rodrigo foi atingido. De fato, ao morrer tinha todos os seus amigos sobreviventes ao redor e foi Tibúrcio quem lhe fechou os olhos.

Os três sobreviventes, Melitón, Miguel e Tibúrcio, foram incorporados ao corpo dos *Dorados* de Villa, por suas demonstrações de coragem. Comemorando em um bar, participaram de um jogo, espécie de roleta-russa, no qual uma pistola seria lançada para cima e o disparo atingiria o mais covarde. Melitón foi atingido e, para provar que não era o mais covarde, se matou. Por fim, a caminho de Zacatecas, descobriram que Miguel estava infectado e deram ordens a Tibúrcio de “desaparecer” com ele e todas as suas coisas. Miguel foi o único que não morreu como desejara; ao contrário, morreu sem nenhuma pompa nem honra, com um tiro de seu próprio companheiro e queimado sob galhos e folhas secas.

Tibúrcio sentou-se desconsolado à porta de um vagão. Vendo surgir Villa, que viera checar o carro infectado, um sorriso ainda brotou em seu rosto. Sempre muito obediente e leal ao *jefe*, tentou se aproximar, mas foi repellido violentamente. Villa, temeroso com a doença, ordenou que Tibúrcio ficasse onde estava até que o mandasse buscar, e seguiu com o resto de suas tropas a caminho de Zacatecas. Desiludido, Tibúrcio acaba abandonando a Revolução. O caminhar do camponês nos trilhos da ferrovia que o levarão a desaparecer na escuridão é acompanhado do mesmo tema musical da abertura, mas num ritmo lento e fúnebre.

Por essa visão da Revolução proposta por Fernando de Fuentes, Paulo Antonio Paranaguá classificou o filme como “uma anti-epopéia, onde o humor não descarta uma visão amarga sobre a inconsistência da liderança villista”.<sup>72</sup> E Mraz complementa: “a Revolução, em sua significação final, é retratada por [Fernando] de Fuentes como um absoluto fracasso”.<sup>73</sup> E mais:

*La muerte de los Leones puede verse como metáforas de la autodestrucción de la Revolución [...] A través de esta estructura, [Fernando] De Fuentes no se refiere tanto a la manera en que la guerra civil fue “un baño se sangre entre hermanos”, sino que crea una metáfora del asesinato de la Revolución por los revolucionários.*<sup>74</sup>

Tal metáfora começa a tomar forma com a morte de Rodrigo Perea, mas concentra-se, sobretudo, na morte de Miguel.

---

<sup>72</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cinema na América Latina** - longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM, 1984, p.48.

<sup>73</sup> MRAZ, 2009, p.438-39.

<sup>74</sup> MRAZ, 2010, p.22.

*¡Vámonos con Pancho Villa!* opera, no plano do conteúdo e em seu nível mais fundamental e abstrato, a partir da oposição entre ilusão e realidade. Tal oposição, como explica José Luiz Fiorin, funciona baseada em um sistema de valores onde cada um dos termos recebe um traço de positividade (euforia) e outro de negatividade (disforia). Não se trata, no entanto, de “valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas [que] estão inscritos no texto”.<sup>75</sup> Em nosso caso, a ilusão é eufórica, enquanto a realidade é disfórica: a ilusão pode ser tanto a crença na liberdade do povoado e na conquista da terra pela via armada, quanto a visão de um Francisco Villa herói e benevolente; a /realidade/ é que, afinal, *San Pablo* seguiria sob o jugo federal, bem como o vislumbre de um lado do general *villista* não “tão herói”. A desilusão amargada por Tibúrcio, e da qual compartilhamos ao final da película, é assim provocada pela passagem de um a outro. Corrobora este sentimento a quebra da *isotopia* que nos orientara a princípio a uma leitura humorada da película, quando a ela se opõe uma leitura trágica ou, ainda, crítica da revolução, pois, conforme Cleibson L. de Brito, “a isotopia é aquilo que assegura um plano de leitura, o que não impede que ela seja quebrada em um dado texto ou que ela se oponha ou se alie a outra de modo que se produzam efeitos de sentido diversos [...]”.<sup>76</sup>

No nível narrativo, trata-se de um grupo de amigos em disjunção com sua liberdade e terras, com as quais querem entrar em conjunção. A narratividade, explica Fiorin, “é a transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes”.<sup>77</sup> Tal transformação desenvolve-se, segundo o autor, em quatro fases, embora não necessariamente nesta ordem e nem sempre totalmente: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Na primeira fase, “um sujeito age sobre o outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa”: em *¡Vámonos con Pancho Villa!*, os leões agem a partir do sentimento de dever de libertar seu povoado das tropas comandadas pelo Capitão Medina e de conservar suas terras, mesmo aqueles que não querem meter-se na guerra, a exemplo de Melitón. Na fase seguinte, este sujeito é “dotado de um saber e/ou poder fazer” para

---

<sup>75</sup> FIORIN, José Luiz. **Elementos da análise do discurso**. 15ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2011, p.23.

<sup>76</sup> BRITO, Cleibson L. de. Elementos de semiótica francesa aplicados à abordagem de textos não verbais e sincréticos. IN: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2012, Uberlândia. *Anais do SIELP*, vol.2, nº1, Uberlândia: EDUFU, 2012, p.3. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/pt/arquivos/sielp2012/136.pdf>. Acesso: 9 fev. 2013.

<sup>77</sup> FIORIN, op.cit., p.27.

desempenhar o papel a que se propõe, em nosso objeto de estudo, a luta armada revolucionária. A fase da performance, na qual se dá a transformação central da narrativa, não se realiza conforme as esperanças do espectador: nossos guerreiros morrem um a um, e com eles nossa crença no sucesso da contenda se esvai. Ao entrar em disjunção com a vida, os seis camponeses deixam de realizar a performance para qual se prepararam. Conseqüentemente, a sanção, fase na qual ocorre a constatação da transformação, não é a esperada: a revolução não triunfa; ao contrário, aos olhos do espectador, ela fracassa com os milhares que dedicaram suas vidas à luta, milhares representados por Tibúrcio Maya.

O nível discursivo, último patamar dos três níveis traçados por Greimas, é, como explica Fiorin, onde as formas abstratas do nível narrativo são revestidas e tomam formas concretas. Trata-se, na realidade, de todos os elementos fílmicos sobre os quais já discorreremos anteriormente.

O plano do conteúdo, composto pelos níveis acima mencionados, subentende, por outro lado, um plano de expressão, que pode ser de diversas naturezas: visual, verbal, gestual, pictórica, musical, etc. É através da combinação entre ambos que o discurso se manifesta. Quando o texto se manifesta a partir do arranjo entre elementos oriundos de semióticas heterogêneas, visual, verbal e musical, por exemplo, como no caso de um filme, dissemos tratar-se de um texto sincrético, no qual produção de sentido ocorre justamente a partir da combinação de tais elementos. A título de ilustração, podemos apontar a sequência final de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, na qual a música lúgubre e as imagens de Tibúrcio caminhando nos trilhos do trem trabalham juntas para construção do sentimento de desconsolo que nos invade.

Entretanto, nossa proposta, ao nos debruçarmos sobre *¡Vámonos con Pancho Villa!* consistia, na realidade, em desenvolver a análise do discurso com relação a esta personagem.

Pudemos perceber que o resultado final da produção fora, como aponta Mraz, um distanciamento com relação ao personagem *villista*. Para observarmos melhor como tal operação se efetuou, destacamos três sequências. A primeira é a sequência na qual os “leões” conhecem Villa, ao encontrá-lo distribuindo milho, quando vão pedir para unir-se às suas tropas. Villa é visto pela primeira vez à luz do dia, distribuindo generosamente comida às pessoas visivelmente pobres e famintas. O alegre corrido imediatamente anterior à sua aparição; seu sorriso e a atenção com



que atende seus “*hermanitos de raza*”; seu espírito brincalhão; sua visita aos camponeses após a primeira batalha, quando lhes demonstra suas habilidades com a pistola, sempre muito divertido; a forma como reage à morte de Máximo Perea: todos são elementos que confluem para criar uma propensão em relação ao personagem.

O exercício de distanciamento tem início quando, em outra sequência, já vemos claramente o desapego pelos que morrem em sua luta, sejam *villistas* ou inimigos. Ao incorporar os três amigos sobreviventes aos *Dorados*, o general dá por falta de Rodrigo, morto pouco tempo antes. Diante da explicação de Tibúrcio, Villa encolhe os ombros e diz sem dar muita importância ao fato: “que lástima, mas enfim, todos temos que morrer”. A seguir, o general é procurado por um de seus oficiais, que quer saber o que fazer com os músicos presos, se deve fuzilá-los, ao que Villa responde:

- *N'ombre, que bárbaro, pobres músicos. Que los incorpore a algunas de las brigadas.*
- *Es que ya todas tienen su banda, mi General. Algunas hasta dos.*
- *Ah, sí? Pues que los fusile. Qué me vienen a preguntar a mí?*<sup>78</sup>

Esta sequência acontece em um lugar fechado, limpo e ordenado, como um hotel, onde parecem estar apenas os mais importantes da Divisão do Norte: o oficial ao lado de Villa, por exemplo, levava no chapéu três das estrelas com as quais o general presentearia os camponeses. Ao fundo, fortes sons de conversas e burburinhos. O que contribui mais fortemente para o efeito dessa sequência, ao lado das falas de Villa, são as expressões faciais e gestuais do personagem, de desdém. E não só do general. O oficial que levava as três estrelas também riu com arrogância diante da pergunta sobre os músicos.

A última sequência do filme é aquela na qual Villa rechaçou Tibúrcio ferozmente. Naquele momento já era noite e, como dissemos, a imagem do único sobrevivente desaparecendo, ao lado da música fúnebre, concluiu o processo.

Na visão de John Mraz, o fato de Villa ser uma das lendas centrais da Revolução, faz com que o efeito produzido com relação a este personagem possa ser aplicado por extensão aos demais mitos revolucionários.<sup>79</sup> Com efeito,

---

<sup>78</sup> “- Não homem, que bárbaro! Pobres músicos. Incorpore-os a alguma das brigadas./ - É que todas já têm sua banda, general. E algumas até duas./ - Ah, é? Então, fuzile-os. Por que vem me perguntar?!”. Tradução nossa.

<sup>79</sup> MRAZ, 2009, p.438-39.

acreditamos possível que o processo de desencanto e distanciamento levado a cabo pelo filme possa ser estendido ao evento revolucionário como um todo, especialmente se levarmos em conta o fato de que, na década de 1930, pouco havia sido feito com relação às principais demandas dos grupos que lutaram entre 1910-1917. No entanto, reconhecemos em Villa uma figura ímpar, cuja própria personalidade ambígua e histórico de lutas permitiram tal apreciação pelo diretor Fernando de Fuentes, que dificilmente poderia ser efetivada a partir de outros personagens revolucionários.

## - CONSIDERAÇÕES FINAIS -

Em julho de 1994, a revista mexicana SOMOS, em razão do lançamento de seu centésimo número, publicou “*Las 100 mejores películas del cine mexicano*”, segundo especialistas da cinematografia nacional como Jorge Ayala Blanco e Gustavo García. *¡Vámonos con Pancho Villa!* foi, então, considerada a melhor película nacional, seguida de *Los olvidados*, de Luis Buñuel, em segundo lugar, e *El Compadre Mendoza*, também de Fernando de Fuentes, em terceiro lugar.<sup>80</sup>

De fato, *¡Vámonos con Pancho Villa!* é uma preciosidade da cinematografia mexicana, tanto em termos estéticos quanto historiográficos. É no mínimo sugestiva a trajetória traçada pela película desde seu surgimento, do esquecimento a que foi relegada à época de sua estreia à sua “redescoberta” nos anos 1960 – quando a revolução e seus “herdeiros” vinham sendo fortemente questionados – e seu reconhecimento como parte da história revolucionária que em 2010 completava cem anos, rendendo-lhe a glória de figurar em uma magnífica edição comemorativa. Soma-se a isso o abismo existente entre a proposta desta e das seguintes produções do diretor, e nos vemos diante de um valioso material de pesquisa, a partir do qual podemos levantar incontáveis questões, algumas das quais exigirão maior afinco na busca por respostas ao menos satisfatórias à curiosidade do investigador.

Nos deparamos com uma dessas questões ao perguntar-nos por qual razão um filme deste porte não obtivera sucesso à sua época. Sebastião Albano dá-nos uma pista:

Como se sugere, quando há uma mudança ideológica do diretor em relação a seus filmes anteriores, ele alcança uma empatia com o público [...]. Talvez o fato se explique porque em verdade quem vai ao cinema é a população urbana e, já desde aquele momento, uma maioria de classe média, pouco disposta à violência revolucionária, ainda que bastante cultivada pelo gosto nacionalista.<sup>81</sup>

Aurélio de los Reyes, como vimos, aproxima-se bastante dessa ideia ao evidenciar que já durante o governo carrancista e ao longo da década de 1920, o tema da revolução encontrara forte resistência tanto entre os produtores quanto entre o público que acorria às salas de cinema. Por ora, não expressaremos aqui um

---

<sup>80</sup> SOMOS. Edición Especial. *Las 100 mejores películas del cine mexicano*. México: año 5, nº100, 1994.

<sup>81</sup> ALBANO, 2011, p.75.

pensamento a esse respeito. Nos limitaremos a deixar a questão em aberto, para futuras pesquisas que nos permitam recorrer a outras fontes, na busca por críticas, estatísticas de vendas de ingressos, recepção entre o público e outros elementos que julgamos contribuir para sua solução.

Dedicamos, neste trabalho, a maior parte de nossa atenção aos elementos fílmicos que deram forma ao discurso presente em *¡Vámonos con Pancho Villa!*. Por outro lado, também procuramos compreender o ambiente no qual o filme fora concebido, bem como as razões que o levaram a ser rejeitado em um momento e novamente trazido à luz em outro.

Vimos que as imagens desempenharam um papel fundamental na construção de um imaginário nacional alicerçado na história revolucionária. Como esclarece Albano, com o fim da etapa armada da Revolução, em 1917, tornou-se imprescindível a criação de aparatos capazes de

[...] promover o consenso entre os contingentes que haviam sido descurados a partir da ascensão do novo grupo. Esse esforço sem dúvida correspondeu a um apelo aos dispositivos que serviam para revestir de homogeneidade um discurso cujos destinatários eram heterogêneos.<sup>82</sup>

Entre tais dispositivos figuraram, como dissemos, a pintura, a fotografia, a literatura e o cinema, embora muitas vezes atuassem de formas completamente diferentes e em sentidos aparentemente opostos. O que importa destacar é que

A Revolução criou um sistema social que superou os marcos da guerra civil, mas a replicou em códigos diversos, estabelecendo-se como espaço em torno do qual gravitava muito do que foi produzido no país entre 1910 e mais ou menos 1970. Os corolários políticos e econômicos do processo, portanto, chegaram a incidir sobre a conotação das obras e, por suposto, sobre a vida cotidiana.<sup>83</sup>

No caso do cinema sonoro, como explica o autor, “a inclinação em desviar-se da guerra civil ou de ignorá-la transforma-se em apologia aos valores por ela suscitados, mas não à guerra em si mesma”<sup>84</sup>. Mais tarde, ao atingir sua etapa áurea na década de 1940, com os filmes da dupla Emilio “Índio” Fernandez e Gabriel Figueroa, na direção e na fotografia, respectivamente, o cinema deixa de ter espaço para o nacionalismo revolucionário.

---

<sup>82</sup> ALBANO, 2011, p.25.

<sup>83</sup> Ibidem, p.98.

<sup>84</sup> Ibidem, p.93.

Albano conclui que, de maneira geral, o mais interessante no caso mexicano é a

[...] especificidade de o nacionalismo como gênero artístico oficial [...] lançar mão não apenas do perfil laudatório, [...] mas evocar, ao menos nos romances e nos filmes, uma espécie de nacionalismo às avessas ao desenhar contornos que obscurecem os valores nacionais.<sup>85</sup>

Enquanto nos discursos produzidos pelo muralismo e pela fotografia, por exemplo, houve um consenso favorável à luta armada, no cinema e na literatura “o intento de homogeneização suscitou um efeito colateral de rechaço à Revolução como evento redentor e suscetível de representação positiva”.<sup>86</sup> Ainda assim, ambos tomaram para si o projeto do Estado pós-revolucionário, contribuindo na escolha dos fatos e heróis merecedores de um lugar na história nacional que começava a tomar forma. No caso de nosso objeto, e em relação ao personagem de Francisco Villa, isso fica ainda mais claro se observarmos a passagem do diário de Cárdenas a que Mraz faz referência, bem como a visível resistência, até muitos anos mais tarde, em integrá-lo “oficialmente” à história do país.

---

<sup>85</sup> ALBANO, 2011, p.125.

<sup>86</sup> Ibidem, p.126.

- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -

- ALBANO, Sebastião Guilherme. **A imaginação revolucionária**. Política, literatura e cinema no México. São Paulo: Editora Annablume, 2011.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: as funções do Cinema como fonte, agente e representação da História. **Revista Ler História**. Revista do ISCTE – Lisboa, 2007, nº 52, p.127-159.
- BRAGANÇA, Maurício de. Registros documentais no cinema da Revolução Mexicana. **História**, 2007, vol.26, nº2, p.149. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a08v26n2>. Acesso: 9 fev. 2013.
- BRITO, Cleibson L. de. Elementos de semiótica francesa aplicados à abordagem de textos não verbais e sincréticos. IN: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2012, Uberlândia. **Anais do SIELP**, vol.2, nº1, Uberlândia: EDUFU, 2012. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/pt/arquivos/sielp2012/136.pdf>. Acesso: 9 fev. 2013.
- DE LOS REYES, Aurelio. **Los orígenes del cine en México (1896-1900)**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- DE LOS REYES, Aurelio. **Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)**. México: Editorial Trillas, 1987.
- FECHINE, Yvana. Contribuições para uma semiotização da montagem. IN: TEIXEIRA, Lúcia; OLIVEIRA, Ana Cláudia de (orgs.). **Linguagens na comunicação**. Desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2009, p.323-369.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Editora Paz e Terra: 2010.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos da análise do discurso**. 15ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- FLORES MAGÓN, Francis. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora Imaginário, 2003.
- GÓMEZ, Marte R. **Pancho Villa – un intento de semblanza**. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTES, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

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

KRAUZE, Enrique; ORELLANA, Margarita de; REYES, Aurelio de los. **Francisco Villa: entre el ángel y el fierro**. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. IN: CAPELATO, Maria Helena R. et al. (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Editora Alameda, 2011, p.39-64.

MRAZ, John. A Revolução no México e em Cuba: filmando suas histórias. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p.431-451.

MRAZ, John. **La Trilogía Revolucionaria de Fernando de Fuentes**. México D.F.: Filmoteca da UNAM, 2010.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cinema na América Latina - longe de Deus e perto de Holywood**. Porto Alegre: L&PM, 1984.

PARANAGUA, Paulo Antonio. Pasado y presente en el cine latinoamericano: jalones para una reflexión. In: ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve. **La historia y el cine**. Barcelona: Editorial Fontamara, 1983.

PAULA, Melissa Carolina Marques Santos e. **Ricardo Flores Magón e a propaganda do Partido Liberal Mexicano (1900-1911)**. Tese de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Julio de Mesquita Filho (UNESP). Franca: UNESP, 2005

PLANA, Manuel. **Pancho Villa e a Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

RAMPINELLI, W. J. - Francisco Villa - bandido ou herói. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, v. 6, p. 130-135, 2007.

REED, John. **México Insurgente**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

SANTILLÁN, Diego Abad de. **Ricardo Flores Magón. O apóstolo da Revolução Mexicana**. São Paulo/Rio de Janeiro: Achiamé/Faísca/FARJ, 2006.

TAIBO II, Paco. **Pancho Villa**. Uma biografia. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

TROINA, Carina. Mulheres no corrido e no cordel: vozes outras em cena. **Revista Contexto Itaboraí**, ano I, vol.III, dez. 2009, p.98-107

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Editora Papirus, 2012.

VILLA, Marco Antonio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editoria Ática, 1993.

VILLEGAS MORENO, Gloria; PORRÚA VENERO, Miguel Angel (Coord.). **Enciclopedia Parlamentaria de México**, del Instituto de Investigaciones Legislativas de la Cámara de Diputados, LVI Legislatura. México. Primera edición, 1997. Serie III. Documentos. Volumen I. Leyes y documentos constitutivos de la Nación mexicana. Tomo III. p. 287. Disponível em: [http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1914\\_211/Pacto\\_de\\_Torre\\_n\\_Reformas\\_al\\_Plan\\_de\\_Guadalupe\\_227.shtml](http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1914_211/Pacto_de_Torre_n_Reformas_al_Plan_de_Guadalupe_227.shtml). Acesso: 27 jul 2013.

ZARCONE, Pier Francesco. **Os Anarquistas na Revolução Mexicana**. São Paulo: Faísca, 2006.



– ANEXOS –



**Figura 1:** Abertura de *¡Vámonos con Pancho Villa!* é um convite a adentrarmos no universo revolucionário mexicano. O título vem acompanhado de um adorno sombrero ao fundo.



**Figura 2:** Capitão Medina pergunta à tia Lola por "Miguel Diablo".



**Figura 3:** Os amigos conversam sobre juntar-se à revolução de "Pancho" Villa.



**Figura 4:** Tropas villistas ao redor da locomotiva e dos vagões do trem, principal meio de transporte do Exército do Norte.



**Figura 5:** Villa distribui milho à população da região.



**Figura 6**



**Figura 7**



**Figura 8:** Villa recebe os seis camponeses que querem juntar-se às suas tropas.



**Figura 9**



**Figura 10**



**Figura 11:** Durante uma batalha, Melitón diverte-se, comendo uma banana e atirando ao mesmo tempo.





**Figura 12:** Após a batalha, é com grande descontração que o grupo se reúne para falar dos seus feitos e de como escaparam das balas que lhes eram destinadas.



**Figura 13:** Villa demonstra suas habilidades com a pistola.



**Figura 14:** Melitón tenta imitar as façanhas de Villa com a pistola.



**Figura 15:** Reunidos ao redor da fogueira, cada um dos "leões" conta como desejaria morrer.



**Figura 16:** Máximo Perea morto após lançar metralhadora inimiga.



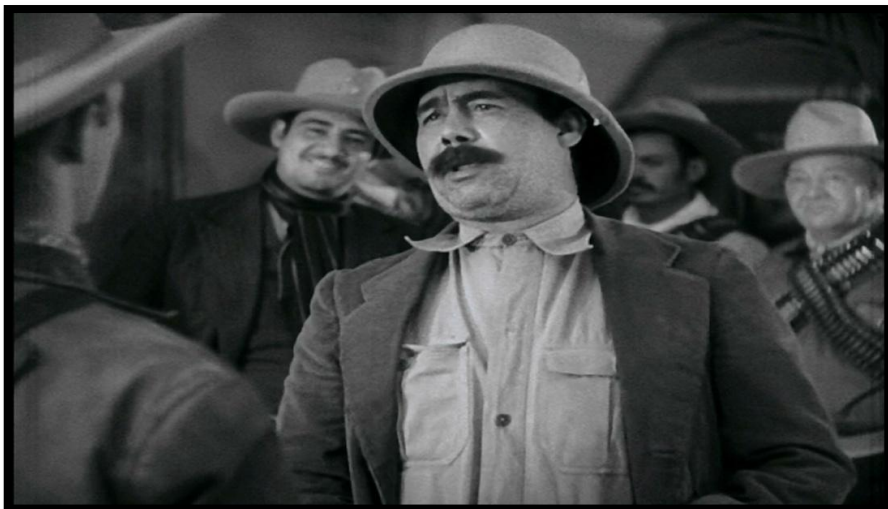
**Figura 17:** Martín Espinosa morre após dinamitar o forte onde se entrincheiravam as tropas federais e fica caído sobre um maguey.



**Figura 18:** Rodrigo morre alvo de fogo amigo.



**Figura 19:** Presenteados com uma estrela, Melitón, Tibúrcio e Miguel são ascendidos aos *Dorados de Villa*.



**Figura 20:** "Ah, sí? Pues que los fusile. Qué me vienen a preguntar a mí?"





**Figura 21:** Melitón é atingido em um bar.



**Figura 22:** Tibúrcio incinera o corpo de seu amigo Miguel e todos os seus pertences.



**Figura 23:** Temeroso com a doença, Villa rechaça Tibúrcio.



**Figura 24:** Tibúrcio presta homenagem a seu amigo morto.



**Figura 25:** Tibúrcio deixa a revolução, desaparecendo na escuridão dos trilhos.