

## **O cinema mexicano entre o nacionalismo e o realismo: *Era de ouro*, imaginário nacional e a negação da modernização em *Los Olvidados*, de Luis Buñuel**

Andréa Helena Puydinger de Fazio<sup>1</sup>  
Professora de História da América na Unimontes  
andreaahpf@gmail.com

O estilo nacionalista do cinema mexicano, conhecido como *Era de Ouro*, começou a declinar a partir do final dos anos de 1940, momento em que a produção se transformou, tanto no que diz respeito à representação das paisagens típicas, a busca por uma essência do mexicano, o tema da Revolução e o viés indianista, quanto nas figuras que representavam esse cinema. O estilo clássico, formatado pela dupla Fernández-Figueroa, começou a ceder espaço a imagens mais críticas e realistas do México, como propôs Luis Buñuel. Temos como objetivo na presente comunicação, traçar um panorama da *Era de Ouro*, estabelecendo diálogos entre as ideologias governamentais da época e a produção de imagens nacionalistas, buscando identificar quais eram e como foram representadas as temáticas centrais do cinema mexicano nesse período. Acreditamos que o filme *Los Olvidados*, de Luis Buñuel, marca a transição de estilos e temáticas do cinema mexicano, tendo sofrido duras críticas por parte do público e da crítica especializada. Dessa forma, percorrer o histórico cinematográfico da *Era de Ouro* e suas tão consolidadas imagens, possibilita-nos compreender *Los Olvidados* como uma representação pouco agradável do México e de sua até então negada modernização.

*Los Olvidados*<sup>2</sup>, filme de 1950, foi rodado na Cidade do México e dirigido pelo espanhol Luis Buñuel. Nas palavras de Octavio Paz, escritas para apresentar o filme no Festival de Cannes de 1951,

*Los Olvidados* tem como argumento um tema social: o da infância delinqüente. O argumento de seu roteiro foi tirado dos arquivos da polícia. Seus personagens vivem ou poderiam viver. São nossos contemporâneos. Têm a idade de nossos próprios filhos. [...] O peso da realidade que Buñuel nos faz sentir é tão atroz que chegamos a pensar ser impossível suportá-lo. [...] O espaço físico e humano no qual se desenrola o drama não pode ser mais fechado. A vida e a morte de algumas crianças jogadas como pasto à sua própria fatalidade entre as quatro paredes da solidão. A cidade, com tudo o que ela arrasta de solidariedade humana, vira as costas a esse chiqueiro. Moral e fisicamente, a cidade moderna vira as costas a seus filhos.<sup>3</sup>

Sua estreia no México aconteceu no dia 9 de novembro de 1950, trazendo ao público mexicano elementos até então bastante incomuns no cinema nacional, os quais são citados por Paz: o *tema social*, o *realismo insuportável*, a *cidade moderna*. São *los olvidados* “os filhos abandonados que [...] incapazes de crescer [...] morrem, tal como nasceram, de um impulso, sem sentido [...] cobertos pelo silêncio e pelo esquecimento.”<sup>4</sup>

A excelente qualidade fotográfica, da qual foi responsável o renomado diretor de fotografia Gabriel Figueroa, em nada se assemelha aos filmes nacionalistas mexicanos dos anos anteriores. *Los Olvidados* não oferece ao espectador uma estética agradável, e até os famosos *blancos y negros* de Figueroa são violentos, tensos.

Na Europa, e principalmente no México, o filme teve uma trajetória tortuosa. Ainda na fase de gravação, Buñuel relata que uma cabeleireira da equipe pediu demissão após ver a cena em que a mãe de Pedro, personagem principal, o rejeita, não permitindo que o filho volte para a casa. O motivo seria que “[...] nenhuma mãe mexicana se comportaria daquela forma.”<sup>5</sup> “Alguns dias antes eu lera num jornal que uma mãe mexicana atirara seu bebê pela janela de um trem”<sup>6</sup>, discorda Buñuel. De forma geral, a equipe hostilizava *Los Olvidados*, sugerindo que fosse gravado um “filme mexicano autêntico, em vez de um filme miserável como esse.”<sup>7</sup> Após ser lançado, permaneceu em cartaz por apenas 4 dias e rendeu críticas a Buñuel por parte do público, imprensa, sindicatos e intelectuais.

Na Europa, a crítica foi entusiasta e, em Cannes, Buñuel foi premiado como melhor diretor, talvez porque, conforme afirma Francisco Aranda, “era importante descobrir que o México não era somente o que mostrava o meloso drama folclórico apresentado até então na Europa através dos filmes de Emilio Fernandez.”<sup>8</sup> No entanto, teve papel essencial para essa aceitação o artigo escrito pelo mexicano Octávio Paz, que partiu em defesa de Buñuel em Cannes. Após receber o prêmio no velho mundo, Buñuel fora “absolvido do lado mexicano”<sup>9</sup>, conforme as palavras do próprio diretor. “Os insultos cessaram, e o filme foi relançado num bom cinema da Cidade do México, permanecendo dois meses em cartaz.”<sup>10</sup>

Para que possamos entender os reveses dessa recepção, devemos regressar alguns anos na história do cinema mexicano, o qual apresentava, desde os anos de

1930, forte relação com o Estado, o muralismo, e revelava outro México – muito distante, em forma e conteúdo, do país apresentado por Buñuel em *Los Olvidados*.

Foi no período pós-Revolução Mexicana que o Estado, junto aos pintores que viriam a desenvolver a arte muralista e ao cinema nacionalista<sup>11</sup>, engajou-se em consolidar o projeto de Nação, fazendo com que o país passasse por um período de reformulação de sua autoimagem. As artes e artistas do período atuaram nesse sentido: formar, através de referências diversas (culturais, históricas e naturais), uma nova imagem do México e do mexicano. A pintura muralista se mostra atuante já nos anos de 1920, adquirindo papel de difusor dos ideais nacionalistas e revolucionários, e o cinema passa a ser reconhecido como tal a partir da década de 1930, tendo nas figuras do diretor Emilio Fernández e do fotógrafo Gabriel Figueroa elementos medulares.

Para Carlos Monsiváis, a Revolução Mexicana, além de marcar o início do século XX, abrange, além da luta armada e os posteriores aparatos de controle governamental, a perspectiva unificadora oficial, que busca tornar estável e compreensível a realidade mexicana, baseando-se na ideia de que o Estado é uma instituição acima das classes e da luta de classes.<sup>12</sup>

Segundo Monsiváis, o Estado, partindo dessa “perspectiva unificadora”, apoiando-se na busca pelo progresso, acaba por gerar uma “verbomania nacionalista” que engloba diversas tendências de artistas e intelectuais. De forma efetiva, o ano de 1921 dá início ao projeto de “salvación/regeneración de México por medio de la cultura (el Espíritu).”<sup>13</sup> José Vasconcelos (1882-1959), no comando da Secretaria de Educação Pública, desenvolve um projeto educacional buscando eliminar o analfabetismo no México e desenvolver o ideal nacional através da arte.

A Unidade Nacional é a terra firme e o salvo-conduto: funde harmoniosamente as classes sociais, as tendências ideológicas, as conquistas antagônicas, os heróis opostos ou contraditórios. [...] A Unidade Nacional é o requisito para o Progresso, a exaltação do sincretismo como garantia do equilíbrio político, cultural e social. Desunidos, somos vítimas propícias do inimigo (o imperialismo, a oligarquia, a subversão, a direita, a esquerda). Congrega-nos o sentimento nacionalista (virtudes insubstituíveis da nossa problemática, perfis próprios, sustentação pelas raízes), o culto aos heróis (a cultura e a história como antologia de personalidades e obras excepcionais, o passado como catálogo ou enumeração orgulhosa, de ruínas pré-hispânicas a Juárez, do muralismo a José Gorostiza).<sup>14</sup>

Os meios artístico e intelectual foram os legitimadores e difusores da ideia de nacionalismo cultural. No entanto, a forte relação com o Estado faz com que os movimentos ligados a este princípio nacionalista sejam duramente criticados. Carlos Monsiváis considera o muralista um paradoxo por abordar temas populares e relevantes para a esquerda através do financiamento de um Estado capitalista. Já Octavio Paz acredita que a pintura teve principalmente a função de legitimar e consagrar o jovem Estado revolucionário. Seria essa a perversão da pintura mural: “[...] por um lado, era uma arte revolucionária, ou que se considerava revolucionária, por outro lado, era uma arte oficial.”<sup>15</sup>

Mary K. Coffey segue a mesma linha crítica afirmando que a pintura muralista, para além do seu *status* romantizado de expressão artística social, foi uma arte oficial desenvolvida para legitimar um Estado autoritário, despolitizar e mercantilizar o nacional-popular, tornando-se nem revolucionário, nem popular <sup>16</sup>. Por outro lado, sabemos que as críticas não invalidam a importância do movimento, que contribuiu para dar forma à Revolução Mexicana, além de trazer à tona o elemento indígena, até então considerado sinônimo de barbárie, passa a ser a matéria prima na construção de uma civilização heroica. <sup>17</sup>

Como mais um dos impactos do muralismo, podemos citar a inspiração para os cineastas, não somente mexicanos. Isso, pois a “moderna plástica mexicana impressionou o então jovem Eisenstein muito antes de sua chegada ao México e, de fato, seguiria influenciando-o e motivando-o ao longo de sua vida”, além de representar um fator importante para que o próprio cinema mexicano incorporasse a estética dos artistas.<sup>18</sup>

O cinema nacionalista mexicano, que tem como figura medular o fotógrafo Gabriel Figueroa, foi influenciado diretamente pelo muralismo, pelo cinema de Eisenstein, mas também pela fotografia nacional e de estrangeiros como Hugo Brehme, Edward Weston, Tina Modotti e Anita Brenner. Elementos visuais como o *maguey*, os valores nativos e as paisagens mexicanas (vales, montanhas e nuvens brancas), que tem em José Guadalupe Posada e Gerardo Murillo seus criadores, também estão presentes de forma explícita nos premiados céus de Figueroa. <sup>19</sup>

O governo mexicano, assim como fez com o muralismo, passou a recorrer ao cinema como instrumento privilegiado para formar um nacionalismo, patriotismo e

discurso de unidade e conciliação interna.<sup>20</sup> Inicia-se a chamada *Edad de oro*, que pode ser entendida como uma etapa do cinema mexicano envolta em imprecisões, inexactidões e mistificações – um período de mais ou menos vinte anos de duração, de 1936 a 1956. Pode-se dizer que, nesse período, “o México amou o cinema porque nele estava o país convertido em magia.”<sup>21</sup>

Gabriel Figueroa, renomado diretor de fotografia, geralmente é identificado a este período nacionalista do cinema mexicano, tendo suas abordagens temáticas fortemente questionadas pela crítica cinematográfica. Conforme observa Álvaro Mantecón, o fotógrafo retrata um país atemporal, eterno, no qual paisagem e habitantes se mesclam. Rostos indígenas, velhos *pueblos* e *haciendas* que remetem a uma raiz ainda viva e presente.<sup>22</sup> São estas as principais temáticas presentes nos filmes nacionalistas de Figueroa, os quais ele desenvolve principalmente ao lado de Emilio Fernández e Fernando de Fuentes: um México rural, indígena, onde os camponeses preservam a honra e a tradição dos seus antepassados e no qual a natureza e a terra fortalecem sua essência.

Estas imagens, na visão de Mantecón, caíram nos gostos de todos:

[...] do público nacional, por ter a certeza de pertencer ao melhor país do mundo; do latino-americano, que via nas telas a força da tradição hispânica se opondo à predominância da cultura vinda de cima (norte-americana); do europeu, satisfeito em sua curiosidade pelos aspectos folclóricos e pitorescos dos mexicanos; de Figueroa, que recebeu seu primeiro prêmio internacional (no Festival de Veneza de 1938) com o primeiro filme mexicano premiado fora do país (*Allá en el Rancho Grande*).<sup>23</sup>

Para Torres e Estremera, as parcerias entre Fernández e Figueroa, exaltadas por celebrar o México e o “mexicano puro”, representariam uma estetização do índio, resultando em imagens falsas, cheias de poesia. Seu excesso de elaboração torna turva a realidade de qualquer história. Além disso, o personagem do índio se torna uma visão mítica, sem relação com a realidade.<sup>24</sup> Para Ceri Higgins,

[...] o que representam os muralistas, assim como Figueroa, é um México que nunca existiu realmente: um México fora dos altos e baixos da economia e da política, mas vivo no imaginário nacional. Trata-se de uma lembrança constante não do passado, mas do desejo de alcançar esse México irreal; é um sistema de crenças que está profundamente arraigado na imaginação do mexicano. Ainda que não tenha existido, é o que deveria existir, o México ao qual todos devem aspirar.<sup>25</sup>

A aceitação desse México inventado se faz tão profundamente que, em 1950, quando do lançamento de *Los Olvidados* de Luis Buñuel, o filme foi associado a um retrato falso do país, um insulto à Nação. Abertamente contra o estilo e os valores do cinema nacionalista, Buñuel de fato não representa o México através de sua suposta nobreza indígena, beleza natural, estonteantes paisagens, nem faz referências à Revolução ou exaltação dos valores tradicionais.<sup>26</sup> Se o cinema nacionalista representa, segundo Alejandro Rozado, uma inocente resistência ao inevitável processo de modernização mexicano<sup>27</sup>, o filme *Los Olvidados* se opõe ao irreal, ao imaginado e à tradição; torna-se um marco de passagem entre o cinema clássico e o realista; inicia uma nova era no cinema, acabando com a tão difundida estetização mentirosa da miséria, também com a moralização dos problemas sociais. Com a aparição de Buñuel, a estrela de Emílio Fernández foi perdendo o brilho.<sup>28</sup>

É interessante ainda observar que, ao abordar temas tão distantes das telas dos cinemas nacionais até então, Buñuel não apenas fere as instituições-chave pós-revolucionárias Deus, Nação e Família, ato do qual ele fora acusado pela maior parte do público e pela crítica de forma geral. Ao inserir no início do filme uma legenda informando que “este filme é baseado em fatos da vida real, não é otimista, e deixa as soluções para o problema às forças progressivas da sociedade”, Buñuel também tece uma crítica ao cinema clássico mexicano. O diretor também deixa claro, neste momento inicial, que a narrativa se passa no México, mas poderia ter como cenário qualquer uma das grandes cidades do mundo. A realidade urbana, tão distante daquela idealizada nos filmes nacionalistas, precisava ser mostrada tal como fora vivida pelo diretor em suas visitas às áreas pobres da Cidade do México, as quais foram realizadas por Buñuel e parte da equipe de produção por 6 meses durante a elaboração do roteiro de *Los Olvidados*.<sup>29</sup>

Nesse México real, a essência do mexicano não é nobre e as belas paisagens dão lugar ao lixo das periferias. Ernesto Acevedo-Muñoz contextualiza esse processo de queda do cinema nacionalista no México, visto que o país está, a partir de meados dos anos de 1940, iniciando um processo de modernização política e econômica. O nacionalismo cultural torna-se uma política ideológica difícil de sustentar, não sendo mais interessante para o país nesse contexto de modernização institucional. É interessante notar que as necessidades do México pós-Revolucionário de dar

significado à Revolução, de pensar sua própria imagem, dão espaço a uma nova abordagem política e, conseqüentemente, cultural.

Outra abordagem importante acerca de *Los Olvidados* é o espaço que ocupa Figueroa na produção. Isto porque, se sua obra é geralmente associada ao cinema nacionalista, folclórico, rural e idílico do México, se sua parceria com Emílio Fernández é amplamente reconhecida como rica e praticamente a essência do cinema da Era de Ouro, a postura realista de Buñuel pode representar um desvio na trajetória do fotógrafo. É importante esclarecer que, assim como Ernesto Acevedo-Muñoz e Ceri Higgins, acreditamos que Figueroa deve ser analisado como um artista de amplo repertório, capaz de se repensar e ter uma participação ativa nas parcerias com Buñuel, independentemente das diferenças de temática e estética entre eles. Figueroa, sem abandonar a qualidade e a beleza de suas imagens, contribui positivamente para mostrar esse novo México cinematográfico, mais próximo do México real, das grandes e modernas cidades.

Além disso, *Los Olvidados* possibilita uma reflexão sobre a íntima relação entre intelectuais, artistas e Estado existente no México, pois acreditamos que ele represente os primeiros passos do distanciamento entre cinema e nacionalismo estatal, bem como o início da queda do cinema nacionalista e da *Era de Ouro*. Nestor Garcia Canclini mostra que a atitude de negação da modernização do México seria inevitável para artistas cujo projeto ideológico apresentava-se, de alguma forma, submisso aos projetos governamentais. O campo das artes visuais mexicano, claramente subordinado à política em um momento de institucionalização da revolução, perde sua vitalidade e produz poucas inovações.<sup>30</sup> *Los Olvidados* parece retomar essas inovações, dando início a um novo movimento cinematográfico que busca expor, de forma realista, as conseqüências da modernidade até então camuflada em meio às estonteantes paisagens mexicanas.

---

<sup>1</sup> Professora de História da América na Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Doutoranda no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis. Email: andreaahpf@gmail.com

<sup>2</sup> *Los Olvidados*. Direção: Luis Buñuel. Ultramar Films, 1950. 80 min.

<sup>3</sup> Octavio Paz, Festival de Cannes, 4 de abril de 1951 *apud* KYROV, Ado. *Luis Buñuel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 150.

<sup>4</sup> CESARMAN, Fernando. *El ojo de Buñuel: Psicoanálisis desde una Butaca*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976, p. 120.

- 
- <sup>5</sup> BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 282.
- <sup>6</sup> Ibidem, p. 282.
- <sup>7</sup> Ibidem, p. 282.
- <sup>8</sup> ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel: biografia crítica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975, p. 217.
- <sup>9</sup> BUÑUEL, Luis. Op cit, p.284.
- <sup>10</sup> Ibidem, p. 284.
- <sup>11</sup> Usaremos os termos “cinema nacionalista” e “filme nacionalista” para fazer referência a obras realizadas durante a Era de Ouro do cinema mexicano, período que engloba os anos 30 e 40 do século XX, e no qual os filmes se voltam principalmente para a construção e reforço de uma imagem nacional mexicana.
- <sup>12</sup> MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. Centro de Estudios Históricos. Historia General de México, tomo 2. México, D. F.: El Colegio de México/ Editorial Harla, 1988, p. 1377-1378.
- <sup>13</sup> Ibidem, p. 1417.
- <sup>14</sup> Ibidem, p. 1417.
- <sup>15</sup> Octavio Paz *apud* COFFEY, Mary K. *How a revolutionary art became official culture*. Murals, Museums, and the Mexican State. London: Duke University Press, 2012, p. 1.
- <sup>16</sup> Ibidem, p. 1.
- <sup>17</sup> MONSIVÁIS, 1988, p. 1425.
- <sup>18</sup> VEGA ALFARO, Eduardo de la. *Eisenstein e a pintura mural mexicana*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 12.
- <sup>19</sup> RAMÍREZ BERG, Charles. Figueroa's Skies and oblique perspective. Notes on the development of the classical Mexican style. *Spectator*, 13 (2), 1992, p. 24-41.
- <sup>20</sup> CASTRO, Francisco Peredo. *Cine y Propaganda para Latinoamérica*. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta. México D.F.: UNAM; Centro Coordinador y difusor de estudios latinoamericanos; Centro de investigaciones sobre América del norte, 2004, p. 20.
- <sup>21</sup> GARCIA, Gustavo; CORIA, José Felipe. *Nuevo cine mexicano*. México: Editorial Clío, 1997, p. 9.
- <sup>22</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, Los tres grandes eran cuatro. In: *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, México, 1996, Museo Carrillo Gil-INBA.
- <sup>23</sup> Ibidem, p. 32.
- <sup>24</sup> TORRES, Augusto Martínez; ESTREMER, Manuel Pérez. *Nuevo Cine latinoamericano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973, p. 169-170.
- <sup>25</sup> HIGGINS, Ceri. *Gabriel Figueroa: nuevas perspectivas*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 34.
- <sup>26</sup> ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. *Buñuel and Mexico: the crisis of national cinema*. California: University of California Press, 2003.
- <sup>27</sup> ROZADO, Alejandro. *Cine y realidad social en México: una lectura de la obra de Emilio Fernández*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.
- <sup>28</sup> SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987, p. 228.
- <sup>29</sup> ACEVEDO-MUÑOZ, 2003, p.70.
- <sup>30</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.