

**A mexicanidade encontra o americanismo¹ - A circulação
de imaginários nacionais e os regimes de gênero entre o
Western e a *Comedia Ranchera***

Peter W. Schulze²

¹ Ao longo do texto o autor repete estes dois termos no original em espanhol e em inglês: *mexicanidad* e *Americanism*, respectivamente. A opção deste tradutor foi de 'abrasileirar' os termos.

² *Peter W. Schulze é pesquisador e professor de cinema na Universidade de Bremen, na Alemanha. Publicou livros sobre a obra do cineasta Glauber Rocha, a relação entre cinema e globalização e passagens transmédias de gêneros, entre outros temas. Desenvolveu vários eventos culturais e curadorias de mostras de cinema, entre eles «Transposições: literatura e cinema no Brasil» no contexto da Feira do Livro de Frankfurt 2013.*

E-mail: pschulze@uni-bremen.de

Este ensaio discute os fluxos cinematográficos transregionais entre Hollywood e a indústria cinematográfica mexicana, usando o exemplo de dois grandes gêneros: o *western* estadunidense e sua contrapartida mexicana, a *comedia ranchera*. Como um estudo científico de “glocalização” (ver ROBERTSON), este ensaio traça algumas das complexas interconexões entre esses dois gêneros e o “capital midiático” (CURTIN) investido, que será especificado de acordo com “lógicas de acumulação”, “forças socioculturais variáveis” e “trajetórias de migração criativa” particulares, incluindo não somente as equipes de filmagem, como diz Curtin, mas, particularmente, padrões de gênero. Portanto, aqui se examina a circulação de estrelas e outras pessoas da equipe de filmagem, sinergias *crossmedia* entre as indústrias de cinema e de música, bem como intervenções políticas de governos e inter-relações econômicas entre as respectivas indústrias culturais (trans)nacionais. Dá-se uma atenção específica às negociações de identidades de gênero e culturais vis-à-vis os processos misturados de globalização e localização. O *western* e a *comedia ranchera* moldaram imaginários nacionais ao ponto de parecerem ser a quintessência do estadunidense ou do mexicano, respectivamente. Ao contrário dessas “tradições inventadas” (HOBBSAWM/RANGER), ambas as figuras nacional(istas) do *cowboy* e do *charro*, que desempenham papéis centrais na cultura do *western* e na cultura *ranchera*, estão longe de ser genuinamente estadunidense ou mexicano. Este ensaio traça suas ‘origens múltiplas’ desde a globalização inicial da cultura equestre até as configurações de gênero cinematográfico de meados do século XX, que tem sido um grande catalizador na globalização da economia cultural.

1. Ficções Fundacionais e Encontros Coloniais

A figura do *cowboy* parece ser o epítome da americanidade³. Desde fins do século XIX, as “ficções fundacionais” (ver SOMMER) em diferentes mídias, como a literatura, a pintura e, subseqüentemente, o filme, construíram um

³ No original: “Americanness”. (N.T.)

mito nacional em torno da ideia do *cowboy* ‘rumando para o Oeste’. “Nation and Narration”⁴ (ver BHABHA) coincidem em muitas narrativas de *cowboy* que –frequentemente de forma implícita– retratam a conquista do Oeste dos Estados Unidos. Representações exemplares deste mito nacional podem ser encontradas em *The Virginian*, livro de Owen Wister publicado em 1902 (ver WISTER), assim como em várias adaptações fílmicas do mesmo título, mais proeminentemente em sua primeira versão sonorizada, *The Virginian (Agora ou nunca)*, 1929), dirigida por Victor Fleming, onde Gary Cooper proclama programaticamente estar “fazendo mais Estados Unidos a partir da terra crua das pradarias”.⁵ Associado aos conceitos de fronteira e de regeneração através da violência (ver SLOTKIN), a figura do *cowboy* se situa no âmago de uma fundação mítica dos Estados Unidos da América como nação, ou melhor, como uma “comunidade imaginada”, tornada possível e sustentada não apenas pela “imprensa capitalista” (ver Anderson), mas também pelos meios de comunicação de massa modernos, especialmente pelo cinema. Hollywood desempenhou um papel central na disseminação global do imaginário do *cowboy* através da produção de *westerns*. Como o “mais rico e duradouro gênero do repertório de Hollywood”, o *western* evoluiu sincronicamente com o cinema estadunidense, marcando o início do “filme narrativo comercial nos Estados Unidos”, e servindo como o protótipo para o *studio system*” (SCHATZ, 45). Ainda mais, esse gênero manteve uma posição central no cinema de Hollywood até os anos 1960 –aproximadamente um quinto de todos os filmes produzidos eram *westerns*. O gênero era um dos “mais cobijados produtos de importação americanos” no mundo (BLOOM, 197). Sua popularidade ajudou a estabelecer a predominância global do cinema dos Estados Unidos por meio de um “gênero cujos elementos visuais, semântica e significados estavam intimamente amarrados à história dos americanos, sua paisagem e sua ideologia” (MOINE, 186). Não há dúvida de que o *western* se coloca entre as produções culturais mais prontamente associadas aos EUA e ao americanismo.

⁴ Literalmente “Nação e narração” (N.T.). Todas as citações neste ensaio foram traduzidas por este tradutor.

⁵ No original: “(...) make more United States out of raw prairie land.”



Embora pareça a quintessência do estadunidense, o *cowboy* como um emblema da nação é uma “tradição inventada”, no sentido de tentar estabelecer “uma continuidade com um passado histórico conveniente” (HOBSBAWM, 1), que na realidade não permite retroceder até as origens estadunidenses ‘genuínas’⁶. Longe de ser ‘originalmente’ estadunidense, o *cowboy* nem mesmo nasceu da tradição anglo-saxônica branca e protestante, ao contrário do que muitas vezes se reivindicou, mas evoluiu de fato a partir de um predecessor mexicano (CHEVALIER, 150). Em seu minucioso estudo comparativo sobre os *Cowboys of the Americas*, Richard W Slatta (44) afirma que “[m]uito da roupa, linguagem, equipamento e valores do *vaquero* do México e da Califórnia passou para o *cowboy* anglo-americano”. As origens mexicanas do *cowboy* já estão implícitas na etimologia do termo. Embora a origem da palavra *cowboy* seja tema de debate, argumentos convincentes foram apresentados de que “o termo *cowboy*, como seu sinônimo *buckaroo*, derivam de *vaquero*” (SMEAD, 74). Conforme ressalta o linguista Robert N. Smead, “os primeiros *cowboys* foram os pastores mexicanos”, e sua formação é muito similar àquela do *vaquero*. De modo revelador, muitas expressões e termos do *cowboy* estadunidense foram emprestados do espanhol mexicano. Entretanto, longe de ter uma origem única, o “*vocabulario vaquero*” inclui inúmeras palavras emprestadas das línguas ameríndias, derivando principalmente do Nahuatl, a língua asteca, mas também do árabe, que foi absorvido pelo espanhol durante a ocupação da Península Ibérica pelos mouros (xxvi). Assim, tanto a linguagem do *cowboy*, quanto a do seu predecessor, o *vaquero*, já indicam matrizes culturais e encontros coloniais diversos, que também se manifestam em várias outras expressões das culturas equestres ao norte e ao sul do Rio Grande, ou Río Bravo del Norte, como é chamado na sua margem mexicana.

A emergência e disseminação das culturas equestres nas Américas foram o resultado de guerras, migração, comércio e o exercício do poder colonial, tudo isso estando muito interligado. Esse amontoado de influências é uma

⁶É claro que não existe uma origem única, ou essencial, de qualquer cultura. A este respeito Edward W Said diz que “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas” (XXV).

manifestação inicial da globalização moderna.⁷ O gado foi da maior importância para a conquista e colonização do chamado ‘Novo Mundo’. Colombo introduziu gado e cavalos na ilha de Hispaniola e a pecuária rapidamente se espalhou para o continente. Em 1519 Hernán Cortés levou cavalos em sua invasão do Império Asteca, que depois da derrota de Tenochtitlan se tornou parte da Nueva España (Nova Espanha), que também incluía boa parte da América do Norte. As sociedades na Nueva España e, subsequentemente, no México independente, eram nitidamente divididas por raça e classe. Como compensação pela guerra colonial, a elite espanhola recebeu *encomiendas*, ou concessões reais de trabalho ameríndio, que era explorado para cuidar dos crescentes rebanhos de gado. Os proprietários de terras coloniais perpetuaram o legado dos *caballeros* espanhóis, ou cavalheiros, em um contraste agudo com seus empregados, os *vaqueros*, ou *cowboys* da classe trabalhadora. De certo modo, a cultura equestre da elite do *charro* se desenvolveu a partir das tradições cultivadas pelos *caballeros* ricos, subsequentemente grandes donos de terras, evidentes na vestimenta negra luxuosamente adornada e na camisa branca usada pelos *charros*, que contrastava fortemente com a vestimenta da classe inferior dos *vaqueros*. Pouco depois da consolidação da Revolução Mexicana por volta de 1920, o *charro* se tornou rapidamente um símbolo nacional, e também uma manifestação das “aspirações centralistas da nação estado” além de um “instrumento de unificação e homogeneização da dispersão e pluralidade nacionais”⁸, conforme apontou Tania Carreño King em seu estudo sobre *El charro: la construcción de un estereotipo nacional 1920-1940*. A primeira associação de *charros* foi fundada em 1921, e em 17 de dezembro de 1932 foi declarado o dia do *charro* e da *china poblana*, sua contraparte feminina. No ano seguinte, a *charrería*, isto é, eventos ritualizados envolvendo cavalos e gado realizados por *charros*, foi declarada esporte nacional do México através de um decreto do Presidente Abelardo L. Rodríguez. Produções culturais como a música e especialmente o cinema foram da maior importância para a consolidação e disseminação do imaginário do

⁷ Para a definição de “proto-globalização” “ou globalização moderna inicial”, ver Hopkins 5f.

⁸ No original em espanhol, “aspiraciones centralistas del Estado nacional”; “instrumento de unificación y homogeneización de la dispersión y la pluralidad nacionales”.

charro como símbolo nacional. Quando Carlos Rincón Gallardo publicou um livro paradigmático intitulado *El charro mexicano*, em 1939, sua caracterização do *charro* correspondia de perto à figura representada no cinema. Rincón Gallardo (6) distingue o *charro* como “nobre, leal e bravo”; como um homem atraído por exercícios perigosos, que ama uma bela mulher, cavalos e revólveres, e que tem o hábito de cantar e dançar; ele conclui: “Por tradição ele é o genuíno símbolo nacional”.⁹ Semelhante à figura do *cowboy*, que evoluiu a partir do *vaquero* mexicano e se tornou um símbolo nacional dos Estados Unidos em fins do século XIX, o *charro*, com sua origem variada também se tornou uma figura nacional no México de 1920.

2. Convergências do *Western* e da *Comedia Ranchera*

Embora as figuras do *charro* e do *cowboy* resultem de uma mistura intercultural que se originou na história do colonialismo, ambos foram transformados em tradição como o epítome ‘essencial’ da identidade cultural do mexicano e do estadunidense, respectivamente, lavados de suas características de alteridade. Ao invés de exibir conexões interculturais, as diferenças entre as identidades culturais de mexicanos e dos estadunidenses eram comumente enfatizadas –especialmente no *western*, onde a cultura mexicana servia frequentemente de pano de fundo para a cultura dos EUA, mas também na *comedia ranchera*. Ambos os gêneros tem sido apropriadamente chamados de “cinema americano por excelência”¹⁰ (ver RIEUPEYROUT; BAZIN), e “o cinema mexicano por excelência”¹¹ (AYALA BLANCO, 69), respectivamente. Como se tornaria prevalente no *western* hollywoodiano clássico, os primeiros filmes dos EUA já construíam oposições maniqueístas entre o *cowboy* como herói e o vilão mexicano, estigmatizado pelo estereótipo de ‘greaser’,¹² um termo depreciativo de uso comum pelos soldados dos EUA na Guerra entre o

⁹ No original em espanhol, “Por tradición es el símbolo genuino nacional”.

¹⁰ No original: “the American cinema *par excellence*”

¹¹ No original: “el cine mexicano por excelencia”

¹² Termo que vem de ‘grease’, ou seja, graxa, numa referência a alguém de pele suja e ensebada. (N.T.)



México e os Estados Unidos (1846-1848) (ver LEÓN). Nesta construção da alteridade hispânica, os mexicanos são retratados como preguiçosos e ladrões, um estereótipo que persistiu em inúmeros filmes silenciosos, e já evidente em títulos como *The Greaser's Gauntlet* (D.W. Griffith, 1908), *Bronco Billy and the Greaser* (Gilbert M. 'Bronco Billy' Anderson, 1914), *The Greaser* (Raoul Walsh, 1915), e *Guns and Greasers* (Larry Semon, 1918), só para ficar em alguns exemplos.¹³ Depois da 'queima de Columbus' por Pancho Villa, no Novo México em 1916,¹⁴ os mexicanos se tornaram virtualmente os "enemigos prototípicos", ou "inimigos prototípicos" no cinema hollywoodiano (GARCÍA RIERA, *Breve História*, 33). No entanto, Hollywood eventualmente mudou sua representação abertamente discriminatória dos mexicanos¹⁵ para melhorar a distribuição de filmes no México e em outros mercados latino-americanos. Subsequentemente, as produções cinematográficas mexicanas, inicialmente mais orientadas para o cinema europeu, foram assumindo cada vez mais –e alterando– padrões genéricos do *western*.

De modo significativo, o primeiro longa-metragem que se desenrola em torno de um *charro*, *El Caporal/The Caporal* (1921), dirigido por Jesús B Abitia e Rafael Bermúdez Zatarain, conta a história de uma figura 'mexicanista' que luta contra ladrões de gado, utilizando padrões do *western*, tanto no nível "semântico", quanto no nível "sintático".¹⁶ De maneira semelhante, em *Mano a Mano/Hand in Hand* (1932), de Arcady Boytler, o herói é um *hacendado* (dono de uma *hacienda*) vestido de *charro*, enquanto os vilões estão vestidos com roupas de *cowboy*. Filmes como *Mano a Mano*, por assim dizer, invertem

¹³ Para um relato detalhado da representação dos mexicanos no cinema fora do México, especialmente em Hollywood, ver García Riera, *México visto por el cine extranjero*.

¹⁴ Em 1916 Pancho Villa ataca a cidade fronteiriça de Columbus, no Novo México - EUA, em represália ao apoio do presidente dos Estados Unidos de então, Woodrow Wilson ao governo do presidente mexicano Venustiano Carranza. (N.T.)

¹⁵ De um modo menos óbvio, entretanto, os estereótipos negativos de mexicanos e latinos em geral ainda prevaleceram por muitas décadas (ver RAMÍREZ BERG).

¹⁶ De acordo com Rick Altman ("A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre" 30), o nível semântico de um gênero consiste em "uma lista comum de traços, atitudes, personagens, tomadas, locações e sets de filmagem", isto é, "os próprios tijolos constitutivos" do gênero, ao passo que os níveis sintáticos incluem as "relações constitutivas entre elementos não designados e variáveis", isto é, "estruturas nas quais [os tijolos] são organizados".

a estigmatização dos mexicanos no cinema dos EUA. Mesmo se os vilões também são mexicanos, eles correspondem à representação comum dos estadunidenses no *western*, enquanto a figura do *charro* aparece como um herói num sentido nacional, com a *hacienda* já tendendo a surgir como símbolo da nação mexicana. Assim como na *comedia ranchera*, que surgiu como gênero pouco depois, a *hacienda* em *Mano a Mano* já constitui o cenário central e idealizado onde o *patrón* reina amigavelmente e as *fiestas* demonstram uma vida comunal abundante de expressões culturais tipicamente mexicanas, como as rinhas de galo, o *jarripeo*, ou montar touros, e as canções *rancheras*. O filme de Arcady Boytler antecipa a evolução da *comedia ranchera*, não apenas em termos de representação da *hacienda* como cenário principal e do *charro* como protagonista, mas também na função genérica central da música *ranchera* e do folclore, especialmente da região de Jalisco –tudo isso tendo se tornado elementos típicos e imediatamente reconhecíveis que eram repetidos e variados em centenas de produções mexicanas do gênero.

Mesmo se a maioria dos *westerns* estadunidenses enfatizava a ‘americanidade’ do gênero, enquanto os filmes mexicanos acentuavam a mexicanidade da *comedia ranchera*, as oposições maniqueístas entre as construções das respectivas identidades nacionais são por vezes ultrapassadas nos dois gêneros. Conquanto a estereotipia negativa dos mexicanos como *greasers* ainda prevalecia nos anos 1920, Ken Maynard, em contraste com a maioria dos astros do *western*, aparecia frequentemente vestido com trajes negros apertados que lembravam o estilo mexicano de se vestir, mais evidente em ‘*westerns* ao sul da fronteira’, como *Song of the Caballero* (1930), em que ele chega a vestir um traje de *charro* tradicional, incluindo o típico casaco curto adornado com bordados. Embora seus trajes mais pronunciadamente mexicanos fossem disfarces, eles conseguem alcançar conotações positivas, mesmo se levemente irônicas, e constituir parte da persona do astro Ken Maynard. No cinema mexicano, por sua vez, o herói Juan Pistolas, do filme homônimo, lembra muito a figura do *cowboy*. De modo revelador, *Juan Pistolas* (1935), foi dirigido por Roberto Curwood que, sob o nome de Bob Curwood estrelou vários *westerns* silenciosos da Universal Pictures na década de 1920. Juan Pistolas é personificado por Raúl de Anda, que também foi um diretor e



produtor prolífico de *westerns* mexicanos e *comedias rancheras*. Pouco depois de fazer o papel de Juan Pistolas, tornou-se o ator emblemático de um *charro* muito particular, muito pouco parecido com o *charro* cantador, personificado pelos principais astros da *comedia ranchera*, incluindo Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante e Antonio Aguilar. Na união pessoal de diretor e ator, Raúl de Anda representou o herói na série do *charro negro*, um *charro* mascarado muito popular que lutava por justiça, de modo muito parecido com o que se via nas séries estadunidenses de *westerns* com *cowboys* mascarados como heróis.

Porém, ao invés de exibir as ligações interculturais, o que era comumente enfatizado eram as diferenças entre as identidades culturais de mexicanos e estadunidenses – não somente nos *westerns*, onde a cultura mexicana frequentemente serve de pano de fundo para ressaltar a cultura dos Estados Unidos, mas também na *comedia ranchera*, que frequentemente acentua sua identidade de gênero em contraste com o *western*, conforme fica evidente no exemplo a seguir. Em *La Marca del Cuervo/The Mark of the Raven* (1958), de René Cardona, a abertura já faz referência a Hollywood no trailer de propaganda da produtora Filmex, abrindo com um globo girando, altamente remanescente do logo da Universal Pictures. Subsequentemente, a sequência de títulos evoca uma cena de *western*, ao empregar fortemente a sintaxe e a semântica daquele gênero: um cavaleiro mascarado com um ‘chapéu de cowboy’ galopa por um cenário desértico de colinas e rochas sob um céu dramaticamente nublado, acompanhado por uma melodia altamente rítmica. Aquilo que poderia ser a trilha sonora da cena chave de um *western* se transforma, subitamente, numa *canción ranchera*, uma canção popular mexicana com os característicos *gritos mexicanos* a intervalos durante a canção, cuja origem data da Revolução Mexicana, e que mais tarde viria a ser associada aos grupos de *mariachi*. Embora em um *western* a roupa negra muitas vezes funcionasse como pista de que o personagem era um vilão, neste caso uma canção o louva como “*el cuervo amado por el pueblo*”, ou “o corvo amado pelo povo”. Diferentemente das convenções do *western*, a roupa negra, incluindo um simbólico chapéu negro, possui uma conotação positiva nos equivalentes mexicanos do gênero, já que o traje tradicional do *charro* é negro. E

apesar do cavaleiro não usar o traje bordado tradicional, ele é rapidamente associado à figura ‘nacional’ do *charro*. Além de sua destreza como cavaleiro, a canção e os créditos revelam que o ator é Antonio Aguilar, um dos astros mais populares da *comedia ranchera* e da música *ranchera*, que foi apelidado, e assim era amplamente conhecido, como ‘*el charro de México*’.

Numa cena irônica e auto reflexiva, logo após a sequência dos créditos, René Cardona reconhece a adaptação das estruturas de gênero do *western*, bem como a ressignificação particular do “cinema americano por excelência”, quando o personagem de Antonio Aguilar se depara com crianças brincando de índio e mocinho, com os índios causando sérias derrotas aos *cowboys*.



La Marca del Cuervo

Filmes sobre vingadores mascarados de crimes cometidos contra os indefesos eram muito comuns no cinema mexicano das décadas de 1940 e 1950, muitas vezes na forma de séries. As séries mexicanas mais antigas

deste tipo começaram com *El Charro Negro/The Black Charro* (1940), seguido por outras quatro filmes, todos estrelados, dirigidos, escritos e produzidos por Raúl de Anda.¹⁷



El Charro Negro en el Norte

As séries de *charros* mascarados eram aparentemente baseadas em filmes anteriores de *cowboys* mascarados produzidos em Hollywood, especialmente a bem sucedida produção do Republic, *The Lone Ranger* (1938),¹⁸ dirigida por William Whitney e John English. Entretanto, a maioria dos seriados mexicanos

¹⁷ O primeiro filme da série dirigida e estrelada por Raúl de Anda foi *El Charro Negro/The Black Charro* (1940), seguido por *La vuelta del Charro Negro/The Return of the Black Charro* (1941), *La venganza del Charro Negro/The Vengeance of the Black Charro* (1942), e *El Charro Negro en el Norte/The Black Charro in the North* (1949). A série foi retomada nos anos 1960 pelo filho de Raúl de Anda, Rodolfo de Anda, desempenhando o papel do filho do Charro Negro em *El hijo del Charro Negro/The Son of the Black Charro* (1960) e *El Charro Negro contra la banda de los cuervos/The Black Charro Against the Gang of the Ravens* (1963), ambos dirigidos por Arturo Martínez.

¹⁸ No Brasil, *O guarda vingador*.

'mexicaniza' ostensivamente as produções dos EUA, não apenas ao tomar emprestado as estruturas de gênero da *comedia ranchera*, mas também ao opor convenções e características centrais dos dois gêneros 'nacionais'. Isto é particularmente evidente numa série de nove filmes *ranchera* dirigidos por Jaime Salvador para a Rosas Films S.A. (1955-1958), todos girando em torno do herói Mauricio Rosales, representado por Antonio Aguilar.



La justicia del Gavilán Vengador

Um exemplo revelador da 'diferenciação genérica' poderia ser o cenário do duelo em *La justicia del Gavilán Vengador/The Justice of the Avenging Hawk* (1957), o sétimo filme da série. A sequência do duelo acontece numa *cantina*, o equivalente mexicano do bar em um *western*. Por causa de uma bela mulher vestida de vermelho o herói, desempenhado por Antonio Aguilar, entra em conflito com o vilão. Ao invés de um duelo com armas, os machos mexicanos se enfrentam num '*duelo de coplas*', um duelo cantado, acompa-

nhado por uma canção *ranchera*, tocada por um grupo de *mariachis* vestidos de *charro*. Deste modo, o filme faz uso de um dos cenários mais característicos da *ranchera*. Quando terminam suas canções, os dois oponentes se confrontam e rompe uma briga em que o personagem de Aguilar dá uma surra nos capangas do vilão. Significativamente, acontece um duelo à la mexicana literalmente diante de um cenário estadunidense. Na parede, logo acima da cabeça da mulher de vermelho, uma das icônicas fotos sensuais de *Marilyn Monroe on Red Velvet* (1949) tiradas por Tom Kelley e publicadas pela revista *Playboy*, é claramente visível e repetidamente enquadrada no centro de várias tomadas. Aparentemente, a estrela nua simboliza o estilo de vida norte-americano supostamente depravado e imoral, ao qual é associada a mexicana sensual de vestido vermelho. Em contraste, a cena seguinte exhibe uma *fiesta* com a cantoria e dança cerimoniais dos indígenas, seguida por *mariachis* tocando *rancheras* para mulheres mexicanas vestidas de modo tradicional.

À parte o ‘cenário americano’ de fotos sensuais, o *background* do gênero do *western* fica igualmente evidente, particularmente desde que Marilyn Monroe estreou em *River of no Return* (*O rio das almas perdidas*, 1954), de Otto Preminger, em que ela canta canções lascivas, vestida num vestido vermelho bem justo que enfatiza fortemente a imagem sensualizada de seu corpo. Evidentemente, o gênero do *western* constitui uma forte referência para uma cena de duelo que valoriza a mexicanidade em oposição binária à cultura estadunidense estigmatizada. Antonio Aguilar, o famoso ‘*charro de México*’, incorpora valores mexicanos tradicionais e um código de honra ao resolver a disputa por meio de um ‘*duelo de coplas*’ e ao provar sua masculinidade numa briga.

Em contraste, o vilão saca um revólver, como faria um personagem de *western*, mas é contido por seu amigo igualmente mau, porque usar uma arma de fogo é visto como desonroso. Seus capangas, com seus trajes e chapéus estilo Stetson correspondem visualmente a personagens típicos de um *western*, enquanto Aguilar veste um enorme *sombrero* mexicano. Característico na *comedia ranchera*, *mariachis* e mulheres com vestidos folclóricos apropriados simbolizam valores tradicionais, enquanto a cerimônia dos indígenas exhibe a ‘particularidade folclórica’ do México. Assim como inúmeras produções *rancheras*, *La justicia del Gavilán Vengador* enfatiza fortemente a

mexicanidade em relação aos padrões do gênero do *western* e seus imaginários nacionais. A pronunciada ‘mexicanização’ do *western* fica evidente até a última tomada do filme *ranchera* de Jaime Salvador. *La justicia del Gavilán Vengador* se encerra com a imagem de um herói mascarado sacando seus dois revólveres numa paisagem dramática que corresponde à cultura visual do *western*, mas é superposta por um texto que mais uma vez enfatiza a mexicanidade do filme: “És una película mexicana em MEXISCOPE”, isto é, “É um filme mexicano em MEXISCOPE”.



La justicia del Gavilán Vengador

Além das diferentes formas de hibridização do *western* em filmes mexicanos, o *western* estadunidense também está entrelaçado com o México e seu cinema. Não apenas a figura do *cowboy* está relacionada àquela do *charro*, como parte da história comum dos EUA e do México, como o próprio gênero do *western*, está cheio de referências ao México e sua cultura, estendendo-se muito além da representação do ‘greaser’, antes mencionada. Mesmo os *westerns* ‘emblematicamente’ estadunidenses de John Ford estão “recheados com referências hispânicas”, conforme a expressão de Edward Buscombe e Roberta Pearson (6). Dentre os muitos elementos mexicanos do gênero encontram-se os cenários, canções e personagens, alguns dos quais eram representados pelos mais famosos atores mexicanos, que investiam em suas carreiras tanto em Hollywood, quanto em seu país de origem, como Emilio Fernández, Pedro

Armendáriz e Dolores del Río. Além das muitas referências à cultura mexicana, a ação de muitos *westerns* estadunidenses se passava parcialmente no México, inclusive os chamados ‘*westerns* ao sul da fronteira’, em que (quase) toda a ação se passa naquele país. Ainda mais, inclusive devido aos baixos custos de produção, um considerável número de *westerns* hollywoodianos foi parcialmente filmado no estado mexicano de Durango, incluindo filmes seminais como *The Tall Men* (*Nas garras da ambição*, 1955), de Raoul Walsh; *The Unforgiven* (*O passado não perdoa*, 1959), de John Huston; *Major Dundee* (*Juramento de vingança*, 1964), de Sam Peckinpah; e *The Sons of Katie Elder* (*Os filhos de Katie Elder*, 1965).¹⁹ Independentemente da pronunciada afiliação mexicana nos *westerns* hollywoodianos, diretores e outros técnicos de cinema dos Estados Unidos já trabalhava na indústria cinematográfica mexicana, especialmente na produção de *westerns*, ou de outros gêneros relacionados ao “cinema americano por excelência”. Norman Foster, que dirigiu *Viva Cisco Kid* (1940), para a série *Cisco Kid* da Twentieth Century Fox, rodou cinco filmes no México nos anos 1940, incluindo o notável *El ajihado de la muerte/The Godson of Death* (1946). Esse filme pronunciadamente híbrido poderia ser classificado de forma apropriada como um *western ranchero noir* de mistério.



El ajihado de la muerte

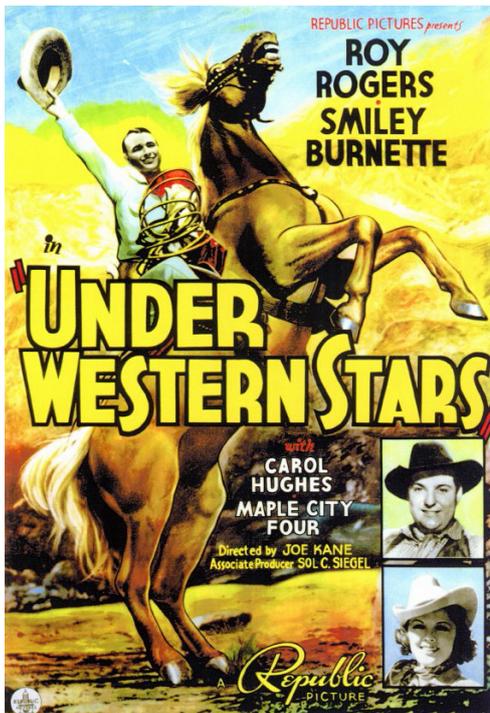
¹⁹ Para a história da produção cinematográfica em Durango, ver Avitia Hernández.

El ajihado de la muerte se desenrola no contexto da Revolução Mexicana, com o famoso ator e cantor Jorge Negrete, um dos principais astros da *comedia ranchera* e da música *ranchera*. O filme genericamente híbrido de Foster foi filmado pelo cinematógrafo Jack Drapper, um estadunidense que em 1920 fotografou uma dúzia de *westerns* para Robert J Horner, mas que desde 1935 passou a trabalhar exclusivamente no México, onde participou de mais de 100 filmes, até fins dos anos 1960. De modo significativo, *El ajihado de la muerte* foi realizado nos recém-estabelecidos Estudios Churubusco, um dos maiores estúdios de cinema da América Latina, fundado em 1945, tendo a RKO como proprietária de 49% do estúdio. Além dos filmes ‘mexicanos’, várias coproduções mexicano-estadunidenses foram rodadas no estúdio por diretores como John Ford, Robert Wise e Don Siegel, em que estrelavam astros do cinema mexicano e estadunidense.

3. A Economia Cultural dos *Cowboys* e dos *Charros Cantores*²⁰

Das múltiplas interconexões entre as representações cinematográficas de *charros* e *cowboys*, as convergências entre as configurações de gênero dos filmes de *singing cowboys* (*cowboys cantores*), ou da ‘*horse opera*’ (ópera equestre), e aquelas da *comedia ranchera* são particularmente pronunciadas. Além do mais, existem referências e inter-relações mútuas entre os filmes de *cowboys cantores* e a *comedia ranchera*. Por exemplo, *Rancho Grande* (1940), de Frank MacDonald, para a Republic, com Gene Autry como astro, faz alusão não apenas à famosa canção popular mexicana *Allá en el Rancho Grande*, que é cantada por Autry (em meio a outros cantores), como também se refere à matriz genérica homônima da *comedia ranchera*, um sucesso de bilheteria estrelado por Tito Guízar em que o cantor-ator mexicano fica famoso ao interpretar essa canção (conforme será comentado abaixo). Tito Guízar, por sua vez, participou de dois filmes de *cowboys cantores*, produzidos pela Republic e dirigidos por

²⁰ No original: “Singing Cowboys and *Charros Cantando*”.



Under Western Stars

William Witney e estrelado por Roy Rogers: *On the Old Spanish Trail* (1947), e *The Gay Ranchero* (1948), em que a canção título não apenas inclui palavras em espanhol, mas também parece fazer alusão à pessoa de Tito Guízar. Embora as convergências entre os dois gêneros sejam claramente distinguíveis, também existem marcadas diferenças. Diferentemente da *comedia ranchera*, que rejeita a modernidade em favor de uma ordem feudal pré-revolucionária e a salvo de qualquer revolta, no caso dos filmes de *cowboys cantores* podemos encontrar negociações com a modernidade e a crítica social, algo bastante evidente em *Under Western Stars* (*Sob as estrelas do Oeste*, 1938), de Joseph Kane, em que Roy Rogers participa pela primeira vez como astro. Além do mais, Gene Autry “funciona como um representante dessas comunidades da classe trabalhadora” (STANFIELD, 103), em filmes como *Tumbling Tumbleweeds* (*Boiadeiro trovador*, 1935), ou *Guns and Guitars* (*Vilões e pistoleiros*, 1936), ambos dirigidos por Joseph Kane.

O filme de *cowboys cantores* e a *comedia ranchera* evoluíram mais ou menos ao mesmo tempo e recorrem frequentemente às canções de *western* e *ranchera*, respectivamente. Essas canções não apenas integram números musicais dentro da *diegese*, como uma das características centrais de sua identidade de gênero, mas também incluem sinergias *crossmedia*, incluindo interconexões entre a economia cultural das produções musicais e cinematográficas do México e dos Estados Unidos. Quando “a figura do *singing cowboy* como persona cinematográfica distinta” (STANFORD, 2), emergiu em 1935, com Gene Autry estrelando as produções da Republic, como *Tumbling Tumbleweeds*, e o seriado *The Phantom Empire*, da Mascot Pictures, sua primeira aparição no cinema, em *Old Santa Fe* (Mascot 1934), já havia capitalizado em cima do seu sucesso musical anterior como cantor e estrela do rádio. De modo significativo, o astro do *western* Ken Maynard, que havia protagonizado *Old Santa Fe*, também havia gravado canções (com a Columbia Records), antes de aparecer nas telas, tendo sido um dos primeiros *cowboys cantores*, ao aparecer em *Sons of the Saddle*, de

1930. O filme de *cowboys cantores*, que começava a aparecer, visava claramente lucrar com as sinergias entre as produções fílmicas e musicais, uma estratégia frequentemente utilizada no cinema musical. Astros do *western* e da *country music* eram contratados para atuar e interpretar suas canções para a tela, aproveitando, assim, seus sucessos em concertos, shows de rádio e gravações. ‘Óperas equestres’ estreladas por Roy Rogers e especialmente por Gene Autry estavam entre as principais bilheterias de Hollywood na década de 1930. Por sua vez, os filmes de sucesso aumentavam a popularidade dos respectivos atores-cantores, elevando o faturamento e o lucro da indústria musical e do rádio. A economia cultural das conexões transmídia entre produções cinematográficas e musicais potencializava os padrões híbridos de gênero e o estilo eclético característico para os filmes de *cowboys cantores*. Um exemplo bem ilustrativo é *The Big Show (Astro por aclamação, 1936)*, de Mack V Wright, uma produção de Republic Pictures estrelada por Gene Autry. Este filme altamente auto-reflexivo sobre a produção de um filme de *western* não apenas integra vários números musicais, como também inclui elementos da comédia pastelão, cenas melodramáticas e toda uma subtrama relativa ao gênero do filme de gangster.

Embora a *comedia ranchera* dificilmente apresente qualquer dimensão auto-reflexiva, e muito menos rádio ou cenas gravadas na diegese, como se encontram em muitos filmes de *cowboys cantores*, ela também se caracteriza pela hibridização de gênero e pelas conexões com a indústria musical. Em muitos aspectos, o que a canção do *western* significa para o filme de *cowboys cantores* é o mesmo que a canção *ranchera* representa para a *comedia ranchera*. Além disso, a *música ranchera* pode ser vista como “o equivalente mexicano da canção do *western* e da *country music*”, conforme diz Brenner no título do seu estudo sobre a *música ranchera*. Isto é verdade especialmente em termos de narrativas nacionalistas que idealizam ‘o interior como o núcleo da nação’, o que é bastante comum nas canções e filmes de *western* e *rancheros*.

Assim como a ‘ópera equestre’, o gênero da *comedia ranchera* então emergente integra canções em sua estrutura genérica e recorre substancialmente a cantores que já estavam bem estabelecidos na indústria musical, ou no *teatro*



de revista. Essa estratégia já é evidente em *Allá en el Rancho Grande/Out on the Big Ranch* (*Rancho Grande*, 1936), a matriz genérica da *comedia ranchera*, de Fernando de Fuentes, que foi o primeiro grande sucesso internacional do cinema mexicano. Ao mesmo tempo, a canção folclórica que dá título ao filme já era bastante popular, sendo ouvida em apresentações e gravações como, por exemplo, no *teatro de revista Cruz*, em 1927, que incluía uma versão dessa canção por Emilio Donato Uranga e Juan Díez del Moral,²¹ além de várias outras versões de rádio e gravadas, incluindo interpretações de Tito Guízar, o protagonista de *Allá en el Rancho Grande*. Vale notar que quando estreou a paradigmática *comedia ranchera* de Fernando de Fuentes, Tito Guízar não era apenas um bem estabelecido cantor no teatro de revista mexicano, no rádio e em gravações. Guízar também havia trabalhado com muito sucesso na indústria musical dos Estados Unidos, já tendo participado em umas poucas produções hollywoodianas e, assim, prometia atrair audiência fora do México. De fato, *Allá en el Rancho Grande* se tornou um grande sucesso internacional; recebeu o prêmio ‘melhor cinematografia’ por Gabriel Figueroa no Festival de Cinema de Veneza em 1938 e foi distribuído em vários países, incluindo os EUA, onde o filme foi exibido não somente para as comunidades hispânicas, mas também para plateias de língua inglesa. O sucesso artístico e comercial do filme ajudou a estabelecer uma indústria cinematográfica mexicana que se apoiou fortemente na fórmula genérica da *comedia ranchera*, florescendo até os anos 1950. Também é digno de nota que a distribuição de *Allá en el Rancho Grande* fora do México ficou nas mãos da United Artists Corporation, que gerou a maior parte dos lucros com o filme (ver PÉREZ TURRENT, 164). Conforme ressaltou Vega Alfaro, a indústria cinematográfica mexicana se desenvolveu “em um país com uma estrutura capitalista dependente” (105)²², que

²¹ Donato Uranga e Díez del Moral reclamavam a autoria de *Allá en el Rancho Grande*, embora o mais provável é que eles tenham simplesmente registrado o seu arranjo de uma canção folclórica de autoria desconhecida, na Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) em 1927. Pouco depois, Silvano R Ramos e Barley Castello registraram sua versão em inglês na American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), no Texas –uma versão que, significativamente, seria mais tarde interpretada e gravada pelo ‘singing cowboy’ Gene Autry e muitos outros astros estadunidenses da *folk song do western*.

²² No original em francês: “dans un pays à structure capitaliste dépendent”.



se apoiava fortemente na economia e na política dos Estados Unidos. Parte do capital dirigido ao nascente *studio system* mexicano provinha de investidores estadunidenses; Harry Wright, grande proprietário de terras e imóveis, e Howard Randall, da Radio Corporation of América (RCA), se envolveram economicamente com os Studios Clasa a partir de 1935; Randall também participou da construção do que viria a ser o Azteca Studios (ver PÉREZ TURRENT, 164). Em 1943 a RKO Pictures fez um acordo com Emilio Azcárraga Vidaurreta, magnata do rádio mexicano, para fundar os Estudios Churubusco, inaugurados em 1945 como um dos maiores estúdios de cinema da América Latina. O grande estúdio estadunidense detinha 49% das ações dos Estudios Churubusco (e somente as leis protecionistas mexicanas impediam que tivesse uma participação maior). Além do envolvimento com a produção e distribuição dos filmes mexicanos, as corporações dos Estados Unidos dominavam boa parte do setor de exibição. Em 1949, o grupo de William Jenkin controlava 80% das salas de projeção do México (ver GARCIA RIERA, *Breve História*, 152). Mesmo no auge da indústria cinematográfica mexicana, nos anos 1940 e 1950, mais de 80% de todos os filmes exibidos eram produções hollywoodianas.

O domínio dos Estados Unidos sobre o mercado mexicano incluía não apenas o cinema, mas as corporações musicais também, que eram frequentemente integradas horizontal e verticalmente, lucrando com as sinergias transmídia, como no caso da *comedia ranchera* e da canção *ranchera*. Muitas das gravações mexicanas de Tito Guízar, iniciadas em 1927, eram na verdade feitas para a Columbia e para a RCA Victor (mas também para gravadoras mexicanas, como a Peerless). O mesmo é verdade para outras estrelas 'mexicanistas' da música, incluindo Jorge Negrete, um dos mais famosos cantores e atores mexicanos de todos os tempos, que gravou para a RCA Victor. De certo modo, Negrete se tornaria o sucessor de Guízar no início dos anos 1940, juntamente com Pedro Infante, o outro astro ator-cantor da *comedia ranchera* e da canção *ranchera* (embora gravasse para a gravadora mexicana Peerless). De modo significativo, Negrete estrelou em 1948 o *remake* homônimo de *Allá em el Rancho Grande*, novamente dirigido por Fernando de Fuentes. Enquanto Jorge Negrete (à parte seu primeiro curta-metragem, *Cuban Nights*, para a Warner Bros., em 1937), incorporava exclusivamente a mexicanidade,

ou uma suposta ‘essência’ da identidade cultural mexicana na sua persona de ‘*el charro cantor*’, Tito Guízar, a despeito de ter sido o precursor dessa figura ‘mexicanista’ em *Allá en el Rancho Grande*, representava um espectro aparentemente mais amplo de *latinidad*, apesar de filtrado em grande medida pelo prisma hollywoodiano, que representava de maneira altamente exótica os imaginários da alteridade latino-americana.

De fato, antes de ser escalado como protagonista da *comedia ranchera* de Fernando de Fuentes, Guízar já atuava como cantor em filmes hollywoodianos, e seu sucesso como cantor de rádio incluía seu próprio show de rádio em Los Angeles, *Tito Guízar y su guitarra*.²³ Baseado em seu sucesso musical, a persona cinematográfica de Guízar como cantor latino se estabeleceu logo em suas primeiras aparições nas telas, na série *Rambling’ Round Radio Row*, em 1933 e 1934, produzida pela Vitaphone, divisão da Warner Bros. Guízar era orientado transnacionalmente, fosse em termos das produções fílmicas em que trabalhava, fosse pelos papéis que desempenhava, incorporando músicos como um cantor espanhol no curta-metragem da Vitaphone, *See, See, See. Senorita* (1935), ou um cantor na Argentina em *Under the Pampas Moon* (*Sob o luar dos pampas*, 1935). Seguindo o sucesso internacional de *Allá en el Rancho Grande*, Tito Guízar estrelou inúmeras comedias rancheras, como *Amapola del camino/Popy of the Path* (*Amapola do caminho*, 1937), *¡Qué lindo és Michoacán!/Beautiful Michoacan* (1943), e *¡Como México no hay dos!/There is Nothing Like México* (1944); estes dois últimos já verbalizam a exaltação patriótica do México (rural, folclórico) específica do gênero. Ademais, Guízar estrelou produções hollywoodianas faladas em espanhol e em inglês. Tanto os filmes mexicanos, quanto os hollywoodianos se aproveitavam do sucesso

²³ Jorge Negrete também tentou uma carreira nos EUA e trabalhou em Nova York em 1937, mas não obteve muito sucesso e se apresentava principalmente em casas noturnas. Em *El Yumuri* ele se apresentou com o compositor cubano Eliseo Grenet e teve a chance de fazer um papel de músico cubano em seu primeiro filme, *Cuban Nights* (1937), para a Warner Bros., cenário para a música de Grenet. No mesmo ano Negrete estrelou seu primeiro filme mexicano, *La madrina del Diablo/The Devil’s Godmother* (1937). Embora logo alcançasse uma carreira brilhante como astro de cinema no México, tentou repetidas vezes trabalhar em Hollywood. Em 1939 assinou um contrato com a 20th Century Fox para produzir filmes falados em espanhol em Hollywood, mas esses filmes nunca chegaram a ser produzidos. Sua segunda e última produção cinematográfica nos EUA foi *Fiesta* (*Dia de festa*, 1941), média-metragem em Technicolor dirigido por LeRoy Prinz, e distribuído pela United Artists.



da sua persona como ‘amante latino cantor’, frequentemente moldada sobre o personagem do *charro*, em seu principal papel em *Rancho Grande*, mas às vezes com um toque auto-reflexivo, como em *The Big Broadcast of 1938 (Folia a bordo*, Mitchell Leisen, Paramount 1938), e em *El trovador de la radio/Radio Troubador (O trovador galante*, Richard Harlan, Dario Productions 1938). De forma congruente, Guízar também estrelou como ‘cowboy cantor mexicano’ nos *westerns* hollywoodianos *The Llano Kid (Bandoleiro romântico*, Edward D Venturini, Paramount Pictures 1939) e *El rancho del pinar/The Singing Charro (Quando a lei canta*, Richard Harlan e Gabriel Navarro, Dario Productions 1939). Dentro da característica de sua carreira internacional, Guízar também representou um ‘*charro* cantor mexicano’ numa produção argentina, *De México llegó el amor/The Love Came from Mexico (Do México chegou o amor*, Richard Harlan, 1940), apresentando Amanda Ledesma, uma grande estrela do gênero musical popular *cine tanguero*. Igualmente característico das interconexões transnacionais da indústria cinematográfica mexicana, Amanda Ledesma foi convidada para estrelar no México, onde fez oito filmes, o primeiro sendo *Quando quiere um mexicano/When a Mexican Loves (Quando quer um mexicano*, Juan Bustillo Oro, 1944), estrelando Jorge Negrete. Esse filme também é conhecido como *La gauchita y el charro/The Gaucho Girl and the Charro*, correspondendo, assim, às figuras ‘nacionais’ da Argentina e do México, assim como às personas de Amanda Ledesma e Jorge Negrete, largamente conhecidos como ‘*la rubia diosa del tango*’ (‘a deusa loira do tango’), e ‘*el charro cantor*’ (‘o *charro* cantor’). A união destas estrelas da indústria musical e cinematográfica nem de longe constituiu um caso excepcional. Ao contrário, ‘importar’ astros e outras figuras conhecidas do cinema fazia parte, aparentemente, da estratégia para impulsionar a indústria cinematográfica mexicana e facilitar a expansão do mercado, lucrando com as estrelas e com os gêneros de sucesso, de maneira semelhante à usada em Hollywood, que servia de modelo para o *studio system* mexicano. Como a *comedia ranchera*, o *cine tanguero* era um dos gêneros mais populares, tanto na Argentina como na América Latina, com as principais estrelas também sendo atores-cantores. Além de Amanda Ledesma, Libertad Lamarque e Hugo del Carril, os outros dois principais astros atores-cantores do *cine tanguero* (sem contar Carlos

Gardel, que havia morrido em 1935), também foram convidados para trabalhar no cinema mexicano. Enquanto Carril estrelou apenas dois filmes no México em meados dos anos 1940 e seguiu carreira na Argentina (onde se tornou também um realizador de cinema importante), Libertad Lamarque permaneceu no México e estrelou mais de 40 filmes, muitos dos quais pertencentes à *comedia ranchera*. Em seu primeiro filme mexicano, *Gran Casino (Tampico, 1947)*, de Luis Buñuel, Lamarque atuou ao lado de Jorge Negrete, assim como Amanda Ledesma. Embora o filme não fosse uma *comedia ranchera*, não deixava de conter elementos desse gênero, como as *rancheras* cantadas por Negrete, que eram complementados por tangos interpretados por Lamarque.

Conquanto as empresas e o governo dos Estados Unidos exercessem uma forte influência sobre a indústria cinematográfica mexicana, as conexões transnacionais não estavam limitadas às relações EUA-México. Uma das razões por que estrelas do cinema argentino começaram a participar da indústria cinematográfica mexicana foi a intervenção política do governo dos Estados Unidos, cuja política de Boa Vizinhança teve efeitos duradouros sobre o desenvolvimento da produção cinematográfica latino-americana (ver SCHNITMAN, 31f.). Em 1940 foi criado dentro do Departamento de Estado o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (Secretaria do Coordenador dos Assuntos Interamericanos, CIAA), para promover a política de Boa Vizinhança do presidente Roosevelt. Como a Argentina permaneceu neutra durante a Segunda Guerra Mundial (até perto do fim do conflito), a CIAA resolveu impor uma cota de importação de filme virgem para a indústria cinematográfica daquele país, enquanto o México, como aliado, recebia apoio em todos os níveis, inclusive estoques ilimitados de filme virgem, além de empréstimos, equipamentos e apoio técnico. Essa política constituiu um dos principais fatores para o declínio do cinema argentino nos anos 1940, elevando à ascensão definitiva da indústria cinematográfica mexicana como a mais importante da América Latina.

4. Matrizes Genéricas, Hibridização e Exclusões Intranacionais

Nos anos 1940 a indústria cinematográfica mexicana avançou para se tornar o cinema mais importante da América Latina, e a *comedia ranchera* foi um dos principais gêneros a contribuir para esse sucesso.²⁴ *Allá en el Rancho Grande* pode ser considerado a matriz da *comedia ranchera*, um gênero que se desenvolve em torno dos conflitos melodramáticos do amor e da amizade no reino folclórico da *hacienda* idílica, abundante de interlúdios musicais interpretados por *charros* e com ocasionais cenas cômicas.



Allá en el Rancho Grande

²⁴ O impacto do gênero da *comedia ranchera* sobre outras cinematografias latino-americanas fica evidente não somente no cinema argentino, mas também, por exemplo, no 'filme de cangaceiro' produzido no Brasil, que lançava mão não apenas das convenções do *western*, como também do "o cinema mexicano por excelência" (ver SHULZE).

A *comedia ranchera* foi apropriadamente chamada “*el cine mexicano por excelencia*” por Jorge Ayala Blanco (69) –em analogia à famosa definição do *western* como o “*American cinema par excellence*”. Realmente, esse paralelo é bastante adequado, não apenas porque a *comedia ranchera* constrói um imaginário nacionalista do México, mas também por ter sido o mais importante gênero do cinema mexicano por duas décadas, largamente distribuído na América Latina e Espanha. Também são notáveis as similaridades de gênero do “cinema mexicano por excelência” com o *western*, ou melhor, com o subgênero do *cowboy cantor*, mais evidentes no plano sintático, enquanto, em analogia ao *western*, os elementos semânticos como os personagens, locações, sets de filmagem, etc., são ‘tipicamente’ mexicanos, brotando da cultura do *charro*. Além das semelhanças com o *western*, a *comedia ranchera* exhibe outras matrizes de gênero, incluindo o melodrama rural mexicano, do tempo do cinema silencioso, com filmes como *La hacienda/At the Hacienda* (1920), de Ernesto Vollrath. Uma influência não cinematográfica importante é o gênero *chico*, da *zarzuela*, isto é, a forma mais breve e popular do gênero lírico-dramático espanhol que alterna cenas faladas e números de canto e dança. Em fins do século XIX a *zarzuela* mexicana foi adquirindo um tom cada vez mais nacionalista, evoluindo para um novo gênero, a *revista de música*, ou *revista*, que transformou vários intérpretes em estrelas da música e das telas, especialmente da *canción ranchera* e da *comedia ranchera*, como Tito Guízar, ou Lucha Reyes (ver BRENNER, 75f.). *Allá en el Rancho Grande* também exhibe similaridades com dois filmes hispânicos de imenso sucesso que se passam no campo –*Nobleza gaucha/Gaucha Nobility* (1915), uma produção argentina dirigida por Humberto Cairo, Ernesto Gunche e Eduardo Martinez de la Pera, cuja trama é situada no pampa e idealiza o folclore ‘nacional’; e o filme espanhol *Nobleza baturra/Rustic Chivalry* (1935), uma refilmagem de Juan Vila Vilamala, do filme homônimo de 1925, dirigido por Florián Rey, que conta a história de uma moça honesta, cuja reputação é manchada por um pretendente rejeitado.

De forma análoga seus aos predecessores fílmicos e não cinematográficos, *Allá en el Rancho Grande*, e a *comedia ranchera* em geral, se inspiram pesa-

damente no arranjo do folclore mexicano, principalmente aquele do Estado de Jalisco, incluindo não somente o *charro* e a *china poblana*, mas também *canciones rancheras* e um *jarapeo*, evento onde se montam em touros, apenas para nomear umas poucas tradições ‘nacionais’ representadas no filme. A principal função da *canción ranchera* fica evidente numa peça central do gênero, como se vê no filme; o ‘*duelo de coplas*’, um duelo cantado que ocorre numa *cantina*, feito pelo herói, com Tito Guízar no papel, e por seu antagonista. Igualmente característico desse gênero em sua fase inicial, uma cena de rinha de galo é interrompida por um *jarabe tapatío*, uma dança ‘mexicanista’ executada por *charros* e *chinas poblanas*, com Olga Falcón e Emilio Fernández, que já haviam incorporado mexicanos em Hollywood, mais especificamente em *westerns* (com muitos outros *westerns* que ainda fariam). Rafael Aviña (152) chamou adequadamente a *comedia ranchera* “um cine exageradamente mexicano”, ou seja, “um cinema exageradamente mexicano”. Realmente, a *comedia ranchera* é caracterizada por certo “excesso” folclórico, que simboliza a mexicanidade em muitos níveis, particularmente na *mise-en-scène*. Para o público doméstico, essa estratégia de representação implica numa função de construção da nação, conforme elaborado acima. Entretanto, os traços ‘nacionais’ evidenciados são, de fato, regionais, implicando em certas exclusões intranacionais, não apenas em termos de pertencimento cultural regional, mas também em relação a configurações específicas de raça, classe ou gênero (sobre isto falarei mais adiante).

Embora as particularidades ‘nacionais’ estivessem bastante evidentes na *comedia ranchera*, não chegavam a criar um particularismo cultural que resultasse numa ininteligibilidade para o público estrangeiro, de modo a não obstruir a comercialização de seus respectivos filmes. O folclore ‘mexicanista’ é empregado como um regime representacional que exhibe o que Gaham Huggan (vii) denominou “exótico pós-colonial”, para referir-se à “mercantilização global da diferença cultural”. Para as plateias não mexicanas, os regimes genéricos empregados exotizam a particularidade cultural de modo a reconduzir o estrangeiro ao familiar. Isto é conseguido principalmente ao recorrer a, e ao alterar, padrões de gênero aparentemente ‘universais’, popularizados por

Hollywood. Ademais, a estratégia de capitalizar em cima do folclore 'latino' e de estrelas da música em musicais já havia sido experimentado por Hollywood em espanhol, visando garantir os mercados da América Latina e da Espanha com o advento do cinema sonoro. Enquanto a maior parte das versões espanholas e das produções faladas em espanhol produzidas em Hollywood era malsucedida (ver JARVINEN), os filmes que empregavam cantores famosos como cantores, notadamente os musicais dos anos 1930 estrelados pelo argentino Carlos Gardel e pelo mexicano José Mojica, se tornavam sucesso de bilheteria e lucravam em cima da música e do folclore regionais exotizados.²⁵

Assim, a pronunciada representação auto-exotizada da diferença cultural serve como um marcador para diferenciar o produto em um mercado de cinema fortemente dominado pelas produções de Hollywood (sobre a liderança de Hollywood no mercado latino-americano, ver SEGRAVE; USABEL). Desse modo, colocar em evidência a especificidade cultural não afastava, mas, ao contrário, atraía plateias estrangeiras, especialmente na América Latina. A este respeito, a observação de Ana M. López de que o cinema mexicano "produz uma voz continental que, não obstante, é profundamente nacionalista" (8), parece perfeitamente adequada para a *comedia ranchera*.

A "voz continental" do "o cinema mexicano por excelência" articulada em *Allá en el Rancho Grande* e no gênero em geral, é profundamente conservadora, se não reacionária. É claro que a *comedia ranchera* pode ser lida como uma desculpa para a organização social de uma sociedade feudal e, assim, corresponde mais à finada era do Presidente Porfirio²⁶ do que ao presente do Presidente Lázaro Cárdenas del Río, cuja política de esquerda incluiu a distribuição de terras para os camponeses. Em contraste, a *comedia*

²⁵ Aparentemente, números musicais e folclore exotizado só funcionavam com sucesso em combinação com astros da música. Uma das primeiras produções hollywoodianas faladas em espanhol, com o programático título *Charros, Gauchos y Manolas* (Hollywood Spanish Pictures 1930), dirigido pelo músico catalão Xavier Cugat, já tentava tirar proveito dos cenários folclóricos do México, Argentina e Espanha (que se tornariam todos cenários para as produções cinematográficas nos respectivos países). Mas o filme fracassou na bilheteria, possivelmente devido, em parte, por sua incoerência, mas principalmente pela falta de um elenco popular e familiar.

²⁶ O Presidente Porfirio Díaz foi o presidente que mais tempo governou o México (1876/1880 e 1884/1911). (N.T.)

ranchera idealiza as hierarquias sociais, algo evidente na atitude do *patrón* da *hacienda* em *Allá en el Rancho Grande*, que programaticamente explica ao seu filho que o dono de um rancho precisa cuidar de “seus pobres camponeses”, como um pai/padre, médico e, às vezes, coveiro.²⁷

Conforme Raphaëlle Moine ressaltou, a hibridização de gêneros fora de Hollywood pode refletir “a necessidade de manter a identidade cultural ao mesmo tempo em que responde ao domínio e influência do cinema estadunidense” (152). Isto é particularmente verdadeiro para o “o cinema mexicano por excelência”, que recorre fortemente aos padrões do *western* e ocasionalmente os subverte com específicas “produções da localidade” (ver APPADURAI). Por outro lado, a *comedia ranchera* propaga um nacionalismo bastante pronunciado, enquanto afirma um imaginário conservador da mexicanidade, que exclui alteridades intra-regionais. Mesmo se a *comedia ranchera* hibridiza ostensivamente o *western*, entendido com o ponto de referência genérico, “o cinema mexicano por excelência” não é de forma alguma um simples *cinema mineur*²⁸ vis-à-vis o cinema hollywoodiano dominante. Ao contrário, a *comedia ranchera* não apenas evoluiu dentro do cinema dominante na América Latina do final dos anos 1930 até os anos 1950 (o segundo mais importante, depois de Hollywood), como também exibe uma marcada exclusão, com a representação da *hacienda* como ‘núcleo da nação’. As tradições de uma região, notadamente Jalisco, são elevadas à identidade nacional do México, enquanto outros espaços regionais e urbanos são completamente ignorados ou desvalorizados –como no caso de ¡Ay, Jalisco... no te rajes!/Jalisco, Don’t Backslide (1941), dirigido por Joselito Rodríguez, em que os homens vestidos com os trajes tradicionais de Jalisco, incluindo o herói (Jorge Negrete), derrotam seus oponentes da cidade num ‘duelo de coplas’, estes vestidos com roupas modernas.

²⁷ No original em espanhol: “como el dueño de un rancho tiene que hacer para sus pobres peones: padre, médico y as veces hasta enterrador”.

²⁸ Literalmente, um “cinema menor”. (N.T.)



La justicia del Gavilán Vengador

A *comedia ranchera* reafirma a ordem social hierárquica com o *patrón* reinando sobre os peões; significativamente, o *charro* é representado como a figura do herói e como figura nacional. Por contraste, o *vaquero* pertence ao estrato inferior da sociedade, em que os indígenas são muito mais comuns, sem voz ou função central na narrativa do “cinema mexicano por excelência”. Vale observar que os indígenas são reduzidos a um imaginário exotizado de uma identidade cultural sem que mereçam um agente, ou mesmo uma voz na narrativa, conforme demonstrado no exemplo de *La justicia del Gavilán Vengador*.



Fanfarrón: ¡aquí llegó el valentón!

Outro exemplo revelador é *Fanfarrón: ¡aquí llegó el valentón!/The Boaster* (rodado em 1938, lançado publicamente em 1943), dirigido por Fernando A. Rivero, com Jorge Negrete e Emilio Fernández. As cenas de abertura afirmam a mexicanidade, no sentido de uma identidade cultural ‘mexicanista’. Primeiro, uma longa tomada evoca uma paisagem mexicana ‘arquetípica’ com agaves²⁹ projetando longas sombras, criando, assim, um forte ritmo visual diante de uma vasta planície. Segue uma tomada com o logo da companhia produtora, um quadro vivo de um índio asteca estilizado numa pose marcial, e um charro em seu cavalo, incorporado por Jorge Negrete, conhecido como ‘*el charro cantor*’.

Ambas as figuras, o *charro* e o tradicional asteca, dois epítomes da cultura mexicana, com a diferença fundamental de que o indígena é reduzido a sua função simbólica, enquanto o *charro* é o herói do filme. Na *comedia ranchera* os índios geralmente não costumam ter qualquer função na trama e são representados como meros emblemas da mexicanidade, no sentido dos discursos nacionalistas sobre a *mestizaje* (mestiçagem) e a “raça cósmica” (ver VASCONCELOS), que afirma uma identidade cultural híbrida, com a função de construir a nação baseado numa mistura de raças. A figura do indígena não possui nenhuma função na narrativa da *comedia ranchera*. O mesmo se dá com as mulheres. Embora as mulheres não sejam simplesmente reduzidas a imagens emblemáticas, no modo melodramático dominante deste gênero elas são confinadas à passividade e, frequentemente, lindando com seu amor incondicional pelo macho *charro*. O que Christine Gledhill mordazmente chamou de “gendering the genres”³⁰, que estabiliza um “imaginário nacional masculinista” (GLEDHILL, 350), é provavelmente o elemento mais pronunciado da *comedia ranchera* e sua afirmação do México como nação de machos. Ao invés de uma prática cultural anti-hegemônica, a hibridização do *western* na *comedia ranchera* costuma resultar em um imaginário nacional caracterizado por uma ordem social hierárquica, e na exclusão discursiva de mulheres e indígenas.

²⁹ Planta típica do México. (N.T.)

³⁰ Algo como “atribuir características de gênero (sexual) a um gênero cinematográfico”. (N.T.)

Trabalhos citados

Altman, Rick. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre." *Film Genre Reader*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1986. 26-40.

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised and extended edition. London: Verso, 2006.

Appadurai, Arjun. "The Production of Locality." *Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 178-99.

Aviña, Rafael. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, D.F.: Cineteca Nacional and Oceano, 2004.

Avitia Hernández, Antonio. *La leyenda de 'Moviélan'. Historia del cine en el estado de Durango (1897-2004)*. México, D.F.: Avitia Hernández, 2004.

Bhabha, Homi K. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 1-7.

Bloom, Peter J. "Beyond the Western Frontier. Reappropriations of the 'Good Badman' in France, the French Colonies, and Contemporary Algeria." *Westerns. Films Through History*. Ed. Janet Walker. New York: Routledge, 2001. 197-216.

Buscombe, Edward and Roberta Pearson. "Introduction." *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. Eds. Edward Buscombe and Roberta Pearson. London: BFI, 1998. 1-7.

Carreño King, Tania. *El charro: la construcción de un estereotipo nacional 1920-1940*. México, D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana; Federación Mexicana de Charrería, 2000.

Chevalier, François. *La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos 16 y 17*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.

García Riera, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México, D.F.: IMCINE and Zapopan, Jalisco: MAPA SA de CV, 1998.

García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero, vol. 1: 1894-1940/vol. 2: 1906-1940. Filmografía*. México, D.F.: Era and Guadalajara: Universidad de

Guadalajara and Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1987.

Gledhill, Christine. "Genre and Gender: The Case of Soap Opera." *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London: Sage, 1997. 337-86.

Hernández, Silviano. *Ser charro es ser mexicano*. Guadalajara: Secretaría de Cultura and Gobierno de Jalisco, 2010.

Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions." *The Invention of Tradition*. Eds. Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 1-14.

Hopkins, A.G. "Introduction: Globalization – An Agenda for Historians." *Globalization in World History*. Ed. A.G. Hopkins. New York City: Norton, 2002. 1-10.

Jarvinen, Lisa: "Hollywood and Spanish-Speaking Audiences." *The Wiley-Blackwell History of American Film. Volume II – 1929 to 1945*. Eds. Cynthia Lucia, Roy Grundmann and Art Simon. Malden: Blackwell, 2012. 156-178.

León, Arnaldo de. *They Called Them Greasers: Anglo Attitudes Toward Mexicans in Texas, 1821-1900*. Austin: University of Texas Press, 1983.

López, Ana M. "A Cinema for the Continent." *The Mexican Cinema Project*. Eds. Chon A. Noriega and Steven Ricci. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994. 7-12.

Moine, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Malden: Blackwell, 2008.

Pérez Turrent, Thomas. "Les studios." *Le cinéma mexicain*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. 161-73.

Rieupeyrou, Jean-Louis. *Le Western ou le cinéma américain par excellence*. Paris: Éditions du Cerf, 1953.

Rincón Gallardo, Carlos. *El charro mexicano*. México: Porrúa, 1939.

Robertson, Roland. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity." *Global Modernities*. Eds. Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson. London: Sage, 1995. 25-44.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, 1981.

Schnitman, Jorge A. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood: Ablex, 1984.

Schulze, Peter W. "Beyond Cowboys and Gangaceiros. Transculturations of the Western in Brazilian Cinema." *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Thomas Klein, Ivo Ritzer and Peter W. Schulze. Marburg: Schüren, 2011. 163-93.

Smead, Robert N. *Vocabulario Vaquero/Cowboy Talk. A Dictionary of Spanish Terms from the American West*. Foreword by Richard W. Slatta. Illustrations by Ronald Kil. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

Slatta, Richard W. *Cowboys of the Americas*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

Sommer, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 71-98.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Stanfield, Peter. *Horse Opera. The Strange History of the 1930s Singing Cowboy*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.

Usabel, Gaizka de. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Vasconcelos, José. *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925.

Vega Alfaro, Eduardo de la. "Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)" *Le cinéma mexicain*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. 95-115.

Wister, Owen. *The Virginian: A Horseman of the Plains*. With paintings by Frederic Remington. New York: Macmillan, 1967.

Submetido em 2 de abril de 2015 | Aceito em 26 de abril de 2015