

Cantinflas, um peladito no projeto de modernização do Estado Mexicano

Maurício de Bragança¹

Resumo: O final dos anos trinta e o início dos anos quarenta, no México, caracterizaram-se por uma alteração de um perfil político que substituiu a forte tendência de uma euforia proletária, marcada pelo governo de Lázaro Cárdenas, por um equilíbrio moderado do governo Ávila Camacho. Ao mesmo tempo em que o país se modernizava, impulsionado por um implacável êxodo rural, as feições da cultura nacional ganhavam contornos urbanos. O cinema mexicano acompanhava o próprio projeto de desenvolvimento do Estado nacional pós-revolucionário, contribuindo para a construção de um conjunto de signos que definissem a mexicanidade e o “autêntico” mexicano. Na comédia, surgia o peladito de Cantinflas. Sua mise-en-scène incluía uma verborragia baseada no nonsense que acabava por apontar as fissuras e contradições daquele projeto nacional. Este artigo pretende trazer a historicidade da cantinflada a partir do contexto em que é produzida e no qual assume seu sentido de denúncia.

Palavras-chave: identidade nacional, cinema mexicano, Cantinflas.

Abstract: In Mexico, the end of the thirties and the beginning of the forties brought a changing in the national political orientation. From the working class euphoria of Lázaro Cárdenas government to the moderate balance of Ávila Camacho era, Mexico's post-revolutionary ideals changed. The Mexican modernization happened at the same time the national culture got an urban face. The Mexican cinema followed the development project of the post-revolutionary national state, contributing to the definition of the “mexicanness”. In the comedy, Cantinflas appeared with his peladito. His mise-en-scène included a free speech based on a nonsense discourse. His performance pointed the contradictions of that national project. This article presents the cantinflada pointing its interpretation from the historical context in which it is constructed.

Key-words: national identity, mexican cinema, Cantinflas.

Tú la pronunciarás: es tu palabra: y tu palabra es la mía; palabra de honor: palabra de hombre: palabra de rueda: palabra de molino: imprecación, propósito saludo, proyecto de vida, filiación, recuerdo, voz de los desesperados liberación de los pobres, orden de los poderosos, invitación a la riña y al trabajo, epígrafe del amor, signo del nacimiento, amenaza y burla, verbo testigo, compañero de la fiesta y de la borrachera, espada del valor, trono de la fuerza, colmillo de la marrullería, blasón de la raza, salvavida de los límites, resumen de la historia: santa y seña de México: tu palabra:

Carlos Fuentes

A mi me gustan las palabras claras y el chocolate espeso
Cantinflas

O movimento que culminou com o processo revolucionário de 1910, no México apresenta uma complexidade de abordagens e interpretações que vêm alimentando inúmeras pesquisas de historiadores durante todo o século XX. Adolfo Gilly (2003, p. 21), inclusive, alerta para o fato de que começar por classificar a revolução mexicana

¹ Doutor em Literatura Comparada/UFF, professor de História da América do IFCS/UFRJ, e-mail: mauriciode@yahoo.com

pondo-lhe nomes ou etiquetas não é um bom método para tentar entender o processo: “nombrar viene después: lo primero es comprender qué fue la revolución” (GILLY, 2003, p. 21). A ênfase em vários aspectos do movimento mexicano feita por diversos historiadores reforça o grau de complexidade do movimento, além de demonstrar que as interrogações debruçam-se sob perspectivas ideológicas e analíticas as mais diversas.

Arnaldo Córdova (2003b) questiona, em um capítulo intitulado “¿Revolución o reforma?”, o caráter revolucionário do movimento. Seguindo um modelo conceitual da teoria política clássica, através da distinção entre revolução política e revolução social, o historiador marxista reforça o caráter conservador e pequeno-burguês do movimento que se tornou vitorioso a partir da década de vinte, já com a estabilização do processo constitucionalista. Para o historiador, o movimento se inscreveria mais como uma revolução política do que uma revolução social, pelo seu cunho meramente reformista, já que estava disposto a desconstruir as relações de poder e privilégios constituídas em torno da propriedade privada de forma que estas não emperrassem o pleno desenvolvimento de uma sociedade capitalista. Mas não se enquadraria no conceito de uma revolução social, uma vez que não questionava em sua essência a existência da propriedade privada sobre os meios de produção.

El régimen emanado de la revolución se propuso la realización de un modelo de desarrollo capitalista, fundado en la defensa del principio de la propiedad privada y del propietario emprendedor y en la política de la conciliación de las clases sociales, obligando a todos los grupos a convivir bajo el mismo régimen político, pero procurando en todo momento la promoción de la clase capitalista, de la cual se hizo depender el desarrollo del país bajo la vigilancia y con el apoyo del nuevo Estado (CÓRDOVA, 2003b, p.34).

Ainda problematizando as abordagens de uma definição para o movimento, Córdova (2003b, p.24) afirma que o movimento revolucionário tem sido definido por grande parte dos historiadores como uma revolução democrático-liberal, agrária, popular e anti-imperialista. Por democrático-liberal, compreende-se um movimento que estaria disposto a derrotar um estado autoritário, corporificado pela administração de Porfirio Díaz, em função da instauração de um estado de direito que garantisse a participação popular e o incentivo a uma política de cidadania. Por agrária e popular, estaria vinculada às reivindicações principais, intrinsecamente ligadas à concentração da terra e ao aniquilamento das tradicionais comunidades indígenas, os ejidos², desestruturando

² Segundo Villa (1993, p. 75), o ejido foi um termo criado após a conquista – assemelhando-se ao *altepetalli* indígena – que denominava as áreas limítrofes dos povoados. Após a revolução, passou a designar a parcela de terra entregue pelo governo ao camponês que detém usufruto, mas não a propriedade plena. No Governo Lázaro Cárdenas (1934-1940), um projeto de reforma agrária vai tentar

sua lógica interna de produção e de distribuição de renda, além da submissão das classes populares urbanas a um estado de privilégios que não previa a incorporação ao sistema nacional dessas categorias de trabalhadores. Antiimperialista devido a sua postura contra o condicionamento da economia mexicana às regras impostas pelo capital internacional que garantia o projeto de desenvolvimento previsto pelo regime de Porfirio Díaz, mas que arranhava a soberania nacional (CÓRDOVA, 2003b).

Ainda sob a perspectiva de uma historiografia oficial apoiada por um nacionalismo revolucionário, Jesus Silva Herzog (1966, p. 13-4) enfatiza o caráter popular do movimento ao rechaçar seu direcionamento burguês e afirmar que foi uma “lucha de clases, lucha del proletariado de las ciudades y de los campos contra la burguesía y contra el clero”.

Córdova (2003b) a vê como um movimento burguês com tendência populista, já que sua principal meta era superar alguns entraves de um sistema oligárquico com características feudais e consolidar as condições que sustentariam a formação de uma sociedade de ordem capitalista. Adolfo Gilly (2003, p.21) nos lembra que além dessas disputas, há ainda outras dificuldades em nomeá-la: concluída, derrotada, vitoriosa, inconclusa, interrompida, permanente.

Por sus objetivos programáticos y sus conclusiones, la revolución mexicana no sobrepasó los marcos burgueses. En ese sentido, no es ilegítimo ubicarla entre las revoluciones burguesas democráticas. Pero si nos quedáramos allí, ignoraríamos su especificidad de masas, su lógica interior de revolución permanente, los rasgos que la llevaban a sobrepasar esos límites y su ubicación en la historia universal en la frontera entre las últimas revoluciones burguesas y la primera revolución proletaria, la de octubre de 1917 en Rusia. (GILLY, 2003, p.50)

Córdova (2003b) também enfatiza os limites da Revolução nos marcos do sistema capitalista, concentrando sua análise em um processo de superação de características oligárquicas. Em sua leitura, a Revolução Mexicana se oferece como uma típica revolução política de ajustamento do sistema capitalista.

En América Latina ya nadie pone en duda que los regímenes oligárquicos, pese a no ser en modo alguno feudales, son regímenes de privilegio que bloquean el desarrollo capitalista. Las revoluciones que se han llevado a término en contra de ellos, sin ir más allá del capitalismo, no han sido más que revoluciones políticas. México, con su revolución, parece ofrecer un ejemplo típico (CÓRDOVA, 2003b, p. 27).

Na análise de Manuel Aguilar Mora (2003, p.116), o fenômeno revolucionário, que se concentra em sua fase insurrecional entre 1910 e 1920, apresenta um caráter

restabelecer a estrutura das comunidades ejidais.

permanente, dado pela presença de uma força motriz principal que residia em uma massa semiproletarizada e camponesa instalada nas fissuras de um projeto liberal liderado, inicialmente por Francisco I. Madero, que não levou a cabo as transformações sociais necessárias. A permanência da mobilização dessas massas, segundo o autor (2003, p. 119), indica porque no México “el proceso de la revolución, debido a que no fue detenido ni derrotado en la forma en que lo han sido otras revoluciones (...) logró conquistas sustanciales que cambiaron el panorama de la formación social mexicana”. Neste sentido, Mora discorda de Córdova, para quem a Revolução Mexicana não passou de uma revolução política burguesa, já que, segundo o autor de *La ideología de la Revolución Mexicana*, “como ocurre en el caso de todas las revoluciones políticas, tuvo efectos reformistas sobre la estructura social” (Córdova, 1978, p. 33). Mora (2003, p.120) confronta esta leitura de Córdova afirmando que a derrubada do Estado - “el ejército, la policía, el aparato represivo, coercitivo clasista que fue aplastado por los ejércitos campesinos de Villa, Zapata y (...) de Obregón y Carranza” - significou a derrubada de uma classe social, a classe dirigente do porfiriato, a classe dos latifundiários, indo além de um aspecto de simples reformas sociais.

Enrique Semo (2003, p.135), filiando-se às interpretações de Córdova, é taxativo:

La “revolución mexicana” es el concepto fundamental de la ideología burguesa contemporánea en nuestro país. (...) Si nosotros comparamos a la burguesía mexicana con las demás burguesías de América Latina, vemos que éste es el único caso que existe de una clase dominante que deriva su legitimación, y justifica su posición en el Estado, por su origen revolucionario.

Assim, uma larga historiografia acerca da Revolução Mexicana se construiu ao longo do século XX com o intuito de tentar situar seu perfil histórico preciso através de múltiplos e contraditórios arsenais de discursos marcados ora por impulsos cívicos nacionalistas, ora por ideários ontológicos, ora por compromissos ideológicos e de consciência política militante. Porém, como aponta Camín (2003, p. 11),

más allá de los hechos históricos definibles que su nombre denota, la revolución mexicana ha sido sobre todo un poderoso instrumento ideológico de dominación, un fetiche aglutinador de significados y adaptaciones retóricas, un fantasma continuamente inexacto, que genera su propia confusión y su inagotable hermenéutica.

Em sua pesquisa acerca da representação museográfica da Revolução Mexicana pelo Museu Nacional de História no México, Camilo de Mello Vasconcellos (2007) percebe que as apropriações políticas dos discursos sobre o movimento, compreendidas entre o período de 1940 e 1982, tenderam a uma simplificação do processo com vistas a

ênfatisar uma leitura oficial marcada pela ideologia constitucionalista. Os líderes revolucionários camponeses Francisco Villa e Emiliano Zapata são apresentados na exposição do processo histórico organizada pelo Museu, de forma a esvaziar-lhes seu conteúdo político, domesticando-os sob um viés nacionalista através de suas inscrições como heróis míticos da Revolução. Assim, a homogeneização dos “heróis” revolucionários indicava uma perspectiva de revolução unificada, suavizando seus conflitos e contradições internas.

O uso da revolução feito pelo governo mexicano como um símbolo para unificar a nação contradiz uma das características fundamentais da própria Revolução, ou seja, o seu caráter heterogêneo. A Revolução Mexicana não foi um processo único, dividiu-se em várias etapas, vários interesses, vários grupos e facções, mas a forma como foi apropriada e representada em diferentes suportes expositivos reforçou aspectos contrários a essa idéia (VASCONCELLOS, 2007, p. 143).

Como nos indicam Camín e Meyer (2000), o governo de Porfirio Díaz (1876-1911) não foi um período de estagnação da economia mexicana; ao contrário, representou um momento em que no México se construíram as bases de uma sociedade modernizada que iria aflorar décadas mais tarde. Sua administração foi de muito progresso tecnológico à custa de um grande investimento de capitais estrangeiros.

Segundo dados revelados pelos autores, foram construídas sob sua administração quase 20 mil quilômetros de ferrovias³, o que estava vinculado a um projeto de grande estímulo ao crescimento da produção mineradora. Em pouco mais de trinta anos, a população mexicana sofreu um crescimento a uma taxa anual de 1,4% contra o crescimento de 0,6% verificados anualmente desde o início do século XIX. Houve um crescimento econômico anual na ordem de 2,7% contra o período de estagnação que se verificara

³ A construção de uma sólida rede ferroviária mexicana foi de fundamental importância para um projeto desenvolvimentista nacional, ajudando a integrar o território nacional. Durante a Revolução Mexicana, os trens vão ser de suma importância nas estratégias de combate. São muito conhecidas as séries de fotografias, tomadas pelos irmãos Casasola, de trens repletos de revolucionários trajando suas “típicas” roupas brancas com cananas (cinturão de balas) cruzadas no peito. Sobre o desenvolvimento do circuito ferroviário mexicano nos diz Gilly (2003, p. 25): “Ellos [as ferrovias] se extendieron expropiando tierras de las comunidades para tender sus vías, incorporando a los campesinos así despojados como fuerza de trabajo para su construcción, desorganizando sus formas de vida y de relación tradicionales y arrastrándolos al turbión mercantil del capitalismo. El avance de las vías férreas está constelado de insurrecciones campesinas – algunas registradas, muchas otras no – en defensa de sus tierras y de su modo de vida, todas reprimidas, todas derrotadas, ninguna – como se vería finalmente en 1910 – definitivamente y para siempre vencida”. Friedrich Katz (2002) nos alerta que as ferrovias favoreceram, inclusive, para o desenvolvimento de uma Pax porfiriana, já que com a maior e mais eficiente interligação do território mexicano, os levantes camponeses eram mais prontamente debelados pelas tropas do governo.

nos anos anteriores a Porfírio Díaz. A renda nacional que em 1896 era de 50 milhões, dobrou em dez anos, elevando a renda per capita de um crescimento de 1% ao ano para 5,1% entre 1893 e 1907.

La unificación nacional bajo la dictadura creó las condiciones políticas y sociales para la expansión del capitalismo dependiente y ésta, a su vez, produjo la ampliación y la consolidación en la historia de México de la sociedad nacional. (CÓRDOVA, 2003a, p. 65)

Todos esses dados expostos por Camín e Meyer (2000) oferecem-nos os indícios de que a Revolução Mexicana não foi fruto de uma realidade de estagnação econômica, mas dos entraves de ordem social e administrativa que provocaram uma desordem e desarticulação na sociedade. Se, por um lado, os investimentos estrangeiros incentivaram um desenvolvimento urbano, por outro lado contribuíram para um crescimento da inflação que impelia o México a uma situação de extrema dependência das economias externas, principalmente a norte-americana.

O desenvolvimento das atividades de mineração provocou um grande fluxo migratório interno. A política porfirista, que privilegiava o trabalhador estrangeiro para os postos mais capacitados, resultou na explosão de um forte sentimento nacionalista no meio do operariado que começava a se organizar. Além disso, tanto o desenvolvimento da mineração e da exploração petrolífera no norte do país quanto o próprio processo de modernização da produção agrícola foram responsáveis por uma ruptura das relações agrárias tradicionais, destruindo a economia camponesa e usurpando os direitos das aldeias e comunidades rurais, o que acabou por gerar um violento quadro de fome, peonagem e migração desenfreada (CAMÍN; MEYER, 2000).

La revolución social significaba hacer la reforma agraria, devolviendo sus tierras a quienes hubiesen sido despojados de las mismas, y repartiendo a los que carecieran de ellas (...). Significaba, además, garantizar los derechos de trabajo, pero sin poner en peligro la existencia del capital, que definitivamente era, no sólo necesario, sino indispensable para la nación. Estas medidas encajaban a la perfección en el propósito de destruir el sistema de privilegio de la sociedad porfiriana, sin poner en peligro el principio de la propiedad privada que para aquellos dirigentes ni siquiera se ponía a discusión. (CÓRDOVA, 1994, p. 24)

Por um lado, a Revolução Mexicana representou uma ruptura nos projetos imediatos de uma política desenvolvida por um ditador que tinha no jogo de privilégios a determinadas classes sociais, um modelo que se afastava completamente daquelas categorias que, com os novos paradigmas projetados pelo processo revolucionário, seriam apropriadas como os parâmetros de uma nova mexicanidade que se formava e se

sobreponha como código incontestado daquilo que se identificava com conceitos como “popular”, “nacional” e “autêntico”.

La ideología oficial del porfirismo, por supuesto, expresaba sin medios términos la decisión del régimen oligárquico de promover y proteger la concentración de la riqueza en unas cuantas manos como el medio que habría de fundar el futuro desarrollo material de México, cuidándose bien poco de justificarse ante las mayorías del país, excluidas de los beneficios del proceso de desarrollo, como un régimen que se debía a la nación. (CÓRDOVA, 2003a, p. 65)

Por outro lado, não se pode negar que o estilo de condução do poder político exercido por Porfirio Díaz acabou transferindo-se como um legado histórico dentro de uma certa tradição de governo no México, mesmo nos períodos pós-revolucionários. A idéia de formação de um poder nacional, que é transferido ao fortalecimento de um poder pessoal capaz de submeter, por estratégias políticas de cooptação ou pela força, as vozes e interesses de oposição, é algo que acabou transformando-se numa práxis política presente em muitos governos pós-revolucionários. Isso caracterizou tanto o período dos caudillos, quanto o governo populista do presidente Lázaro Cárdenas, tornando-se constante uma certa promiscuidade entre poder nacional e poder pessoal.

A demanda pelo direito à terra, presente na gênese do processo revolucionário e marcada no grito de guerra do movimento agrário liderado por Emiliano Zapata (Tierra y libertad), aliada às reivindicações por melhores condições de trabalho pelo operariado urbano e pelos trabalhadores mineiros, encontraram respaldo no cada vez mais forte discurso nacionalista que se colocava em oposição ao governo “anti-mexicanista” de Porfirio Díaz.

O processo revolucionário de lutas e insurreições deu-se entre 1910 e 1917, quando uma nova etapa teve início com a promulgação da Constituição. Com ela, houve um processo de institucionalização da Revolução, cujo programa de reformas ao mesmo tempo em que conduzia as massas trabalhadoras, operava também a apologia do capitalismo.

O fato de as reformas sociais estarem legalmente expressas no texto constitucional conferia, sem dúvida, um inédito caráter progressista à Carta de 1917⁴. Porém, essa

⁴ As questões referentes à propriedade de terra e à soberania nacional estão expressas no polêmico artigo 27 da Constituição mexicana de 1917. Este trecho do documento garante à nação a propriedade sobre o território, estabelece os princípios da restituição dos *ejidos* aos povos indígenas, e declara propriedade da nação, e não de particulares, os produtos do subsolo (minas e petróleo), cabendo aos particulares apenas a possibilidade de detenção da propriedade do solo. Esse terceiro ponto viria embasar legalmente, durante o governo Lázaro Cárdenas em 1938, a decisão de nacionalização das companhias petrolíferas estrangeiras, um feito de extrema ousadia política e econômica do governo mexicano.

“legalidade constitucional” que na prática nunca foi uma garantia real de que um sistema agrário mais justo e melhores condições e direitos de trabalho ocorressem efetivamente, incorreu numa institucionalização das demandas das massas populares, que viria ser muito bem manejada e operacionalizada pelos governos pós-revolucionários. Isso permitiu que os governos pudessem mobilizar as massas com mais desenvoltura, além de garantir, por princípio (constitucional inclusive) um “comprometimento” do Estado com o processo revolucionário, conferindo ao poder central nacional uma feição “socialista e popular”. Tal estratégia seria muito bem aproveitada e conduzida pelos governos que se sucederam no desenvolvimento da Revolução, chegando a sua completa institucionalização através da criação de um partido oficial que iria falar legitimamente e dentro do âmbito do jogo democrático, em nome do povo mexicano pelos próximos setenta anos⁵.

Naturalmente, la institucionalización de los problemas y de las demandas de las masas populares no implicaba su solución instantánea ni mucho menos: la forma en que fueron recibiendo satisfacción demuestra con meridiana claridad que, aparte el haberse convertido en derecho, tales reformas eran, ante todo y sobre todo, armas políticas en manos de los dirigentes del Estado (CÓRDOVA, 2003b, p. 21).

Pouco a pouco, a Revolução foi outorgando ao Estado o poder de conduzir o processo nacionalista de desenvolvimento do país, retirando o potencial revolucionário das massas, consideradas débeis e incapazes de enfrentar o poder reacionário e conservador. Caberia ao Estado forte e centralizador o papel de empreender as reformas sociais em nome das classes marginalizadas. A Revolução, e seu poder de irrupção popular, acabava ameaçando a “ordem” necessária para que os governos pós-revolucionários empreendessem seus projetos de reforma social, convertendo-se no próprio impasse do processo revolucionário e tendo que, por isso, ser “domesticada” (CAMÍN e MEYER, 2000).

Após a aparência de estabilidade garantida pela Constituição de 1917, o México passará, a partir da década de 20, por um período de busca de pacificação interna e da

⁵ Em 1929 foi criado o Partido Nacional Revolucionário (PNR) com o intuito de formar uma coalizão de forças diversas e díspares capaz de garantir a estabilidade política que o país necessitava incorporando a bandeira da revolução dentro de um projeto oficial institucionalizado. As forças e grupos políticos que não faziam parte do partido oficial eram combatidos pelo próprio governo, que se confundia com as diretrizes do partido. Em 1938, após uma reformulação do partido a fim de incorporar, em seus quadros, setores do operariado, camponeses e novos setores da classe média, passou a denominar-se Partido da Revolução Mexicana (PRM), que finalmente se chamaria Partido Revolucionário Institucional (PRI) em 1946. O partido oficial da revolução foi de suma importância no sentido de consolidação do populismo, tendo sido utilizado como um instrumento de contenção das massas trabalhadoras a partir de uma política de um projeto corporativista de conciliação de classes.

reconstrução do que havia sido atingido pelo furor revolucionário. É o início de um projeto de reconfiguração do país que, impregnado por um espírito de exaltação nacionalista, discutirá a fundo, e em todos os âmbitos, os códigos de uma “verdadeira mexicanidade”. Para isso, conceitos como “o nacional”, “povo” e “autenticidade” serão exaustivamente debatidos (MONTFORT, 1994b).

Foram os anos do início do muralismo mexicano, movimento através do qual Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros traduziam, numa perspectiva nacionalista revolucionária freqüentemente de cunho indigenista (perspectiva esta intimamente implicada com o discurso oficial dos governos pós-revolucionários), o épico destino de um povo que tinha suas matrizes históricas nas antigas civilizações pré-colombianas e que desaguava no processo da Revolução Mexicana como momento redentor desta sina “cósmico-histórico-revolucionária”.

As discussões de matriz indigenista, que buscavam rastrear as referências nacionais, tomavam conta do cenário cultural mexicano: o elemento indígena dava nome a revistas, salas de cinema, estúdios e distribuidoras cinematográficas, eleito muso de um vasto repertório da música popular e protagonista de inúmeros textos de teatro das décadas de 20 e 30, além de praticamente fundar um subgênero cinematográfico, o melodrama indigenista⁶.

A partir dos anos 20, o cinema norte-americano desbancou o cinema europeu na América Latina⁷. Estabelecem-se no México as grandes distribuidoras de cinema de Hollywood: First National Pictures, Universal, Paramount e Fox. O cinema mexicano sucumbe, então, à qualidade técnica dos filmes norte-americanos e a sua competentíssima rede de distribuição.

⁶ O cinema incorporou intensamente o projeto de discutir o mexicano através do resgate da figura do indígena. Grande parte das companhias produtoras de cinema fundadas nesta época tiraram seus nomes da cultura pré-hispânica: *Aztlán Film*, *Cuauhtémoc Film*, *Azteca Film*, *Popocatépetl Films*, *Quetzál Film* (REYES, 1981). Nas telas, o indígena pertencia a um passado mítico, heróico e romântico, distante da marginalização social em que ainda vivia.

⁷ Segundo Paulo Antônio Paranaguá (1995), há diversos motivos ligados a esta troca do posto hegemônico do cinema na América Latina. Além da evidente proximidade geográfica ou da política imperialista proposta pelo “destino manifesto” da doutrina Monroe, os EUA viam a América Latina, sob a ótica simplista colonizadora de Hollywood, como um mercado homogêneo fruto de uma mesma herança cultural. Isso simplificaria a disseminação da cultura cinematográfica hollywoodiana pelo continente latino-americano além de explicar parcialmente a estereotipia e estilização do elemento latino-americano colocadas por tal cinema. O autor acredita também que o próprio processo de colonização, baseado numa conquista etnocida, apagou traços culturais originais da memória coletiva, facilitando um processo de aculturação.

A chegada do som ao cinema, ao mesmo tempo em que apresentava novos problemas de ordem técnica, parecia oferecer algumas vantagens. Imaginava-se que a alta taxa de analfabetismo na América Latina iria rechaçar os filmes falados em inglês e legendados em espanhol. De fato, os estúdios de Hollywood passaram a fazer versões de suas produções com atores hispânicos destinadas exclusivamente ao mercado hispano-americano. Esta estratégia não logrou êxito devido a alguns fatores. Em primeiro lugar o que se via na tela era uma verdadeira miscelânea de sotaques, tal era a diversidade de procedências dos atores hispânicos que trabalhavam em Hollywood naquele momento. Além disso, o público latino-americano já conquistado pelo star-system norte-americano não aprovou as estrelas de “segundo escalão” em subproduções mais baratas e menos cuidadas (REYES, 1987; RIERA, 1998). “De Wallace Beery a Juan de Landa, o de Clark Gable a José Crespo, por ejemplo, media, para el público, un abismo que las ventajas del idioma no salvan” (RIERA, 1963, p. 25)⁸.

A Revolução de 1910 tinha como desafio incorporar o povo, ou o conceito que dele se tinha então, num processo de reconstrução nacional. Era necessário romper com a política porfirista que construiu um país que não previa a inclusão da grande maioria indígena e mestiça no seu projeto nacional. Desta forma, o México desenvolveu, entre os anos 20 e 40, um grande debate interno que mobilizou seus intelectuais, artistas e políticos em todas as esferas de produção de cultura. Por toda a parte e por todos os meios de comunicação, seja rádio, revistas, jornais, música, teatro, dança, artes plásticas, cinema, a tônica do momento era dar conta da discussão do que seria o “tipicamente mexicano”, “o povo mexicano”, a “identidade nacional” construída nos valores de uma “autêntica” mexicanidade (MONTFORT, 1994b). Deste amplo fórum de debate nacional, participavam não somente a intelectualidade mexicana, mas também muitos ilustres estrangeiros que, atraídos pelos novos ventos revolucionários populares soprados pela Revolução Mexicana, deram sua contribuição nessa reconfiguração de identidade. Por lá passaram André Breton, os fotógrafos Tina Modotti, Hugo Brehme, Henri Cartier-Bresson e Edward Weston, o cineasta Sergei Eisenstein, a dançarina

⁸ Vale a pena transcrever parte do artigo já citado de Paranaguá (1995, p. 37-8) sobre tais versões. “Nem a imprensa nem o público da época receberam favoravelmente o cinema “hispânico” *made in USA*. O fracasso converteu inclusive este fenômeno em um dos mais persistentemente esquecidos da história do cinema. Os filmes jamais tornaram a ser exibidos, nem mesmo em circuitos minoritários, “étnicos” ou especializados. A ponto de surgirem lendas tenazes, como aquela de que o *Drácula* hispânico (George Melford, 1931) era superior ao original dirigido por Tod Browning e de que o espanhol Carlos Villarías nada ficava a dever a Bela Lugosi no papel de vampiro: uma lenda que se desfez em pó quando uma cópia da versão espanhola veio à luz do dia, depois de um sono de mais de meio século num sótão de Havana...”.

Isadora Duncan, e o revolucionário russo Leon Trotsky, que, nos anos 30, conseguiu asilo político no governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) quando perseguido pela política de Stalin e seria praticamente um co-autor do manifesto de 1938 intitulado “Por uma arte revolucionária independente” assinado por Diego Rivera e André Breton.

A consolidação do cinema mexicano como indústria se deu a partir do êxito de uma produção de 1936, *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, filme emblemático cujo sucesso daria a fórmula da comédia rancheira que estaria presente por muitos anos nas telas dos cinemas mexicanos. Tal filme apresentava um campo mítico e bucólico, onde nem a Revolução nem as lutas em torno da reforma agrária haviam deixado quaisquer vestígios, e os conflitos emergiam apenas de romances, orgulho masculino ferido e mal entendidos. Fernando de Fuentes combinava elementos de diversas manifestações da cultura mexicana como forma de atingir as raízes da mexicanidade. Estão ali o *jarabe tapatío* como dança nacional, e o *charro cantor* e a *china poblana* como representações do casal mexicano. Ideologicamente, o filme se aproximava de uma sociedade conservadora “temerosa de Dios, respetuosa de las tradiciones, de la propiedad privada y amante de las buenas costumbres” (REYES, 1987, p. 150). É interessante a pergunta que se faz Reyes (1987, p. 153).

Por su éxito económico y artístico en México y Latinoamérica, *Allá en el Rancho Grande* inició una interminable serie de películas similares que en rigor eran una crítica a la política agrarista, con lo cual surge la pregunta: ¿por qué el régimen permitió o, en todo caso, por qué no neutralizó tales filmes con otros? Creemos que la respuesta está en la economía, pues a dos años de *Rancho Grande*, en 1938, año de la expropiación petrolera, la industria cinematográfica era la segunda industria del país después del petróleo, y México necesitaba divisas. La comedia ranchera aportaba millones y millones de pesos provenientes del extranjero, pues el cine mexicano extendía poco a poco sus tentáculos sobre América Latina.

O governo de Lázaro Cárdenas foi fundamental para a “Época de Ouro do Cinema Mexicano”. Organizando o movimento dos trabalhadores urbanos (através da criação da Confederação de Trabalhadores do México – CTM -, que converteu-se num dos pilares do cardenismo), efetivando uma reforma agrária baseada numa estrutura comunal dos ejidos e controlando o Exército, de onde era originário, seu governo tinha um forte cunho nacionalista e reformista (tendo sido responsável pela nacionalização da Companhia de Petróleo, em 1938, contrariando interesses estrangeiros) (CAMÍN e MEYER, 2000; GILLY, 1994). Em 1939, um decreto de seu governo impôs aos exibidores a projeção obrigatória de filmes nacionais. Foram montados grandes e modernos estúdios de cinema mexicanos, sendo a Filmex e a Clasa as duas maiores

companhias de cinema daquele país. O cinema converteu-se de artesanato a uma das mais importantes indústrias mexicanas⁹. Em 1945, foi fundada a Pelmex (Películas Mexicanas), distribuidora de filmes mexicanos por toda a América Latina, que também controlava uma poderosa rede que contava com mais de quarenta salas de exibição espalhadas pela América Latina e Espanha (REYES, 1987; RIERA, 1998). Configurava-se um *star-system* mexicano ao mesmo tempo em que o cinema já era, definitivamente, um espetáculo de massas, um poderoso meio de comunicação que instituía e despertava valores, hábitos, desejos, modelos, ídolos, paixões.

El cine, el fenómeno cultural que afecta más profundamente la vida de América Latina entre los años veinte y los años cincuenta, mistifica y destruye por dentro muchísimas de las tradiciones que se creían inamovibles, implanta modelos de conducta, encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios, fija sonidos populares, decreta las hablas que de inmediato se consideran genuinas y, sobre todo, determina una zona de ideales por encima de la mezquindad y la circularidad de sus vidas (MONSIVÁIS e BONFIL, 1994).

Muito do imaginário popular em torno do que se considera a figura típica mexicana, ainda hoje, foi construído entre as décadas de 1920 e 1940, período em que tais discussões estavam presentes em todos os âmbitos da sociedade (não só nos meios acadêmicos, como também no universo da cultura popular, nos discursos e projetos políticos e nos meios de comunicação de massa). O mexicano vinha tomando forma nas artes plásticas, na fotografia, no cinema, assim como na literatura, na música, no teatro popular (MONTFORT, 1994a).

O discurso nacionalista dos governos pós-revolucionários tinha como meta o povo mexicano, e agora tentava abarcar, diferentemente da época porfirista, o conceito de categorias marginalizadas, os pobres, as maiorias. Mas, como se sabe, as maiorias são diversas, heterogêneas, complexas em suas alteridades e o projeto de construção de uma identidade nacional é simplificador, reducionista, homogeneizador. Ao mesmo tempo, a construção de estereótipos é um processo domesticador de conceitos de diversidade e diferenças, ou seja, ao se elegerem os signos oficiais da mexicanidade no período pós-revolucionário, trabalhava-se ao mesmo tempo no âmbito do “governável”, do controle, da domesticação. Instituía-se “o mexicano” ao mesmo tempo em que se

⁹ Também tiveram importância neste crescimento do cinema mexicano as circunstâncias históricas internacionais. A produção espanhola estava desativada em função da Guerra Civil e o cinema argentino sofria boicote por parte dos EUA (que sobretaxavam os equipamentos e materiais de cinema exportados para o país) em função da simpatia que o governo argentino parecia nutrir pelo nazi-fascismo. Isso fez com que os filmes mexicanos conquistassem a hegemonia de filmes falados em espanhol no mercado latino-americano.

institucionalizava o processo revolucionário, num projeto em que os conceitos de nação, governo revolucionário e povo estavam intimamente imbricados¹⁰. A formação de tais estereótipos ocorreu junto ao crescimento e consolidação dos meios de comunicação de massa, como o teatro de revista nas duas primeiras décadas do século XX, ou o rádio e o cinema nos anos 20 e 30.

Também importante neste processo foi a visão do mexicano fornecida pelo olhar estrangeiro construído por aqueles que estiveram no México identificados com os objetivos da Revolução. Citamos aqui a colaboração de Tina Modotti ou, especialmente, de Eisenstein na configuração dos elementos de mexicanidade através de seus trabalhos e seus diálogos com Diego Rivera e outros intelectuais mexicanos. Ana Pavlova, em 1919, dançando o *jarabe tapatío*, ajudava a convertê-lo num símbolo da expressão da cultura mexicana. Tudo isto forma um canal de mão-dupla, onde as contribuições vão de lado a lado, definindo caracteres, ressignificando elementos e valores (MONTFORT, 1994a).

O cinema mergulhava de cabeça neste projeto de discutir o mexicano através do resgate da figura do indígena. Nas telas, o indígena pertencia a um passado mítico, heróico e romântico, o verdadeiro herdeiro da cultura mexicana “mais autêntica”.

El mestizaje y la epopeya de la conquista se plasmaron en *Cuauhtémoc* y *Tepeyac*, donde además hay una preocupación por enaltecer lo indígena. En *Tabaré* subyace la revaloración de la belleza indígena: en la lista de los personajes que deben intervenir en el argumento y en la descripción de sus características, Luis Lezama, adaptador de la obra, anotó que *Tabaré* debía ser un “indio joven, de alta estatura, de fuerte musculatura, de mirada impasible, huraño, nervioso y reservado.” Encontramos un prurito por mostrar las costumbres indígenas, de franco sabor romántico. *Cuauhtémoc* resalta virtudes indígenas, abnegación, entrega, heroísmo y sacrificio, incluida la sensibilidad artística y la belleza de algunas de las participantes¹¹ (REYES, 1987, p. 71-2).

¹⁰ Interessante observar a colaboração de artistas aos governos revolucionários, como Diego Rivera e seus inúmeros murais pintados em prédios públicos como também a obra de Manuel M. Ponce, músico de formação erudita que se dedicou a buscar nas raízes mais profundas das tradições folclóricas de seu povo – muitas vezes identificado com o indígena – a reconfiguração de uma identidade nacional. Seu trabalho foi adotado em 1916 pelo programa nacionalista oficial (MONTFORT, 1994a). Sobre a importância do movimento nacionalista para a construção de uma identidade nacional na música mexicana do início do século XX, Rivas (1989, p. 24) nos diz: “El movimiento nacionalista surgió bajo un signo revolucionario y transformador que se mostró sobre todo en la modernización del lenguaje y, secundariamente, en su postulación como un arte sonoro “abierto” dirigido a todos los públicos. Sin reconocerlo, ese estilo nacional emergente se apoyaba en una conspicua tradición mexicanista que usó y manejó abundantes elementos vernáculos en la música culta o de salón y que apuntó hacia la consecución de una síntesis nacional en el arte sonoro.”

¹¹ *Tepeyac* e *Tabaré* são de 1918. *Cuauhtémoc* foi filmado por Manuel de la Bandera em 1919.

Paralelamente à imagem do indígena mítico romantizado pelo cinema, no imaginário popular a idéia do indígena contemporâneo ainda era o de pária social, selvagem, sujo e desarrumado. No teatro de comédias era muito comum este estereótipo do indígena, e desta maneira foi-se incorporando pouco a pouco no projeto de reconstrução de identidade nacional.

“El personaje del indio se fue haciendo con elementos que hasta hoy resultan “típicos del indio mexicano”: el calzón y la camisa de manta blanca, el sombrero de palma, los huaraches, la piel morena, el cabello negro, un sarape, la forma de hablar, y ese caminar “medio brincadito”” (MONTFORT, 1994a, p. 359)¹².

Mas, sem dúvida, uma contribuição definitiva ao pensar “o mexicano” a partir de uma identificação deste com o elemento indígena veio da experiência de Eisenstein no México. Ao elaborar sua obra, inacabada, *¡Que Viva México!*, o diretor soviético ajudou a fundar uma imagem da mexicanidade que dialogava de maneira decisiva com as idéias colocadas pela vanguarda artística revolucionária de então. Filiado a uma perspectiva em que o elemento popular era o agente da transformação e o que dava significado ao projeto revolucionário, o indígena de Eisenstein, de certa maneira, aproximava-se do mexicano que então se construía, através de fortes cores realistas, ainda que forjando um certo estereótipo folclorizado que viria a ser apropriado pela obra de alguns cineastas mexicanos, como Emilio Fernández e o fotógrafo de cinema Gabriel Figueroa. O cineasta se envolveu neste projeto ajudado por interlocutores mexicanos que lhe revelavam seus signos culturais, dando dimensão a um México épico que apresentava o indígena ao lado da amplidão do deserto mexicano, do maguey e de um céu encorpado por nuvens dramáticas (RIERA, 1998; MONTFORT, 1994a).

Para algunos contemporáneos, Eisenstein fue el ‘pionero’ de la ‘imagen mexicana’ en la cinematografía; para otros fue sólo quien la internacionalizó. Independientemente de ello, lo que sí era posible ver en los trabajos del soviético era una imagen del indio que parecía estar más acorde con la realidad del México en que se filmaba. Eisenstein no parecía distante a la temática nacionalista y mostraba una gran sensibilidad hacia aquello que podía identificar ‘lo mexicano’. (MONTFORT, 1994b, p. 173)

O cinema mexicano atingiu seu ápice, como indústria, a partir do fim dos anos trinta. Fez parte, como já vimos, de um projeto de construção de identidade nacional que tentava dar conta dos novos conceitos de “povo”, de “mexicanidade”, do que era o “tipicamente mexicano”, com base nas novas propostas pós-revolucionárias que ainda

¹² A figura do indígena um tanto estúpido, ingênuo, ainda persistia, na década de setenta e oitenta, no trabalho da “Índia Maria”, interpretada pela atriz Maria Elena Velasco, comedianta mexicana que no começo dos anos setenta criou a personagem para um quadro de um programa de domingo apresentado pelo antigo canal mexicano Telesistema Mexicano, atual Televisa. Logo a personagem chegaria às telas do cinema nacional, convertendo-se num grande sucesso popular.

se firmavam e lutavam contra o forte imaginário criado no extenso período porfirista. (MONTFORT, 1994b; REYES, 1987; RIERA, 1998)

Nessa etapa, que ficou conhecida como “Época de ouro do cinema mexicano”, foi criada toda a forte indústria de cinema que abarcava de forma muito competente os processos de produção, distribuição e exibição. Assim, como um verdadeiro e poderoso projeto nacional, o México criou seu *star-system*, a partir, sempre, de um modelo fornecido pelo hegemônico e já assimilado cinema norte-americano. Os atores e atrizes do cinema mexicano tomaram de assalto as telas latino-americanas com suas mãezinhas abnegadas, seus machos viris, suas rainhas das operetas, suas devoradoras de corações, suas prostitutas de bom coração, seus comediantes pícaros, debochados e irreverentes. Nunca, talvez, em toda a história do cinema latino-americano, este continente abaixo do Rio Grande tenha visto tanto filme latino-americano como nesta época. Nas telas foram sendo trabalhados mitos poderosos, capazes de forjar, no imaginário coletivo, discursos que se significariam como definidores de uma personalidade cultural (OROZ, 1999).

Cantinflas surge no cinema na segunda metade dos anos 30¹³, e logo se tornaria um dos rostos mais conhecidos desta grande constelação mexicana, conseguindo um extenso público em toda a América Latina e criando uma empatia junto ao espectador que lhe possibilitaria uma longa carreira fílmica desenvolvida em mais de cinquenta títulos, entre curtas e longas metragens. Sua personagem, um pícaro burlesco do folclore urbano mexicano, conhecido como *peladito*, apresentava uma *mise-en-scène* baseada numa caracterização bastante popular de um anti-herói pobre, habitante da periferia da Cidade do México, que tinha no seu falar acelerado e sem sentido seu ponto forte de interpretação. Sua articulação verborrágica foi desenvolvida à exaustão em suas inúmeras aparições na tela e, de tão popular, acabou por tornar-se verbete de dicionários de espanhol¹⁴.

¹³ É importante ressaltar que, embora sua primeira aparição no cinema se dê em 1936, a personagem de Cantinflas já era conhecida do público da Cidade do México através de espetáculos de circo em que Mario Moreno se apresentava. Na verdade, o cinema ampliou e ressignificou, através da linguagem que lhe é própria, o fenômeno popular que Cantinflas já apresentava nos circos da periferia. Mesmo depois do sucesso no cinema, Mario Moreno seguiria fazendo teatro de revista.

¹⁴ A 22 edição do Diccionario de la lengua española da Real Academia Española, de 2001, Tomo I, apresenta os seguintes verbetes relacionados à personagem:
acantinflado, da. adj. *Bol, Chile, Méx y Ven.* Que habla a la manera peculiar del actor mexicano Cantinflas.

cantinflada. f. *Méx.* Dicho o acción propios de quien habla o actúa como Cantinflas, actor mexicano.
cantinflas. (De Cantinflas, popular actor mexicano). m. *Méx.* Persona que habla o actúa como Cantinflas.
cantinflar. Intr: *Cuba y Méx.* Hablar de forma disparatada e incongruente y sin decir nada // 2. Cuba y Méx. Actuar de la misma manera.

Cantinflas teve sua origem no teatro de variedades e nos espetáculos circenses. Seu público era o da periferia da Cidade do México. Tais espetáculos, conhecidos como “teatro de carpa”, muito populares nas primeiras décadas do século XX nos arrabaldes da cidade, possibilitavam uma encenação baseada na improvisação e no contato direto com o público, que muitas vezes, ao desaprovar determinado número, atirava objetos no artista. Essa foi sua escola durante muitos anos e onde aprendeu a se comunicar com um público de massa, de uma forma direta e imediata. Essa formação teve muita importância porque possibilitou ao artista o desenvolvimento dos gestuais de reconhecimento e identificação com um público que iria ampliar mais tarde, mediado pelo cinema (ELIZALDE, 1994; MORALES, 1996).

Foram nessas experiências que Mario Moreno cria sua personagem, Cantinflas, um tipo irreverente que, com malícia e engenhosidade, dribla as adversidades de um cotidiano duro, sofrido e pobre na periferia de uma grande cidade latino-americana. Cantinflas, assim como muitas outras personagens que compõem a galeria de “anti-heróis” da história da comédia mundial, é um herdeiro das novelas picarescas. Dialoga diretamente com Lázaro, personagem da novela de autoria desconhecida que surgiu na Espanha no século XVI, *Lazarillo de Tormes*. Parodiando os romances cavaleirescos medievais, que traziam seus heróis reafirmando seus rígidos códigos de honra e de conduta, Lázaro tem nas agruras do dia-a-dia seu mais terrível vilão. E o enfrenta com as armas que tem, sendo socialmente desprovido: sua astúcia e picardia. É nesta linhagem que se insere Cantinflas, filiado a uma tradição da paródia picaresca (PINHEIRO, 2000).

Samuel Ramos publica em 1934 seu célebre *El perfil del hombre y la cultura en México*, a primeira tentativa de mapeamento político-cultural dos sinais nascentes de uma mexicanidade que se inscrevia em um projeto de reconstrução nacional. Partindo de uma (polêmica) noção de sentimento de inferioridade própria do povo mexicano (circunscrita no âmbito de um confronto histórico que se iniciara com a Conquista Espanhola e seguia desde o século XIX com a perda de grande parte do seu território para os Estados Unidos), o autor apresenta o *pelado* mexicano, “la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional” (RAMOS, 1984, p. 53).

Es un individuo que lleva su alma al descubierto, sin que nada esconda en sus más íntimos resortes. Ostenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular. El ‘pelado’ pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de

cantinfleo. m. *Chile y Cuba*. Acción y efecto de hablar mucho con escasa o nula coherencia.

cantinflérico, ca. adj. *Ven.* **acantinflado**

cantinflero, ra. adj. *Chile*. Que habitualmente dice cosas sin sutancia ni fundamento.

Cantinflesco, ca. adj. *Méx y Nic*, **acantinflado**.

cantinflesco, ca. adj. *Méx y Nic*, acantinflado.

un negro resentimiento [...] Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. Ha creado un dialecto próprio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un sentido nuevo (RAMOS, 1984, p. 53-4).

Cantinflas apresenta um *peladito* mais cômico, mais burlesco, menos agressivo, mas não menos inquieto e incômodo. Chega às telas do cinema em 1936 (*No te engañes corazón*, dirigido por Miguel Contreras Torres, seu primeiro longa-metragem depois de um curta, “*Cantinflas*” *Boxeador*, dirigido por Fernando A. Rivero, no mesmo ano). Sua marca registrada era a maneira absolutamente desregrada ao falar que, aliada a seu gestual característico, ao seu bigodinho ralo e falho, e seu figurino - calças caídas amarradas por uma corda na cintura e um trapo nos ombros, a *gabardina* - fazia um enorme sucesso junto a seu público. A respeito de seu figurino, valem alguns comentários. O bigodinho ralo no canto da boca provavelmente indicava sua origem indígena, o que seguramente poderia criar laços de identificação entre a personagem e um público popular do cinema mexicano daquelas décadas, marcadamente originário de uma extração social indígena. As calças, sempre caindo pela cintura, faziam menção de uma forma debochada à inversão da idéia do macho, modelo de masculinidade reproduzida na cultura popular mexicana nos anos pós-revolucionários, especialmente trabalhado pelas comédias rancheiras do cinema, onde os sinais de hombridade e valor viril se reproduziam nos códigos de honra do comportamento do macho mexicano¹⁵.

Los refranes populares abordan en cierta forma el papel que cumple el cinturón para la virilidad y la autoridad masculina: ‘Ya fájate los pantalones...’, ‘Mételos en cintura...’

Una observación personal, es que cuando un varón se siente retado o ‘herido’ en su masculinidad, inconscientemente, talvez, se sube el pantalón a la cintura (como fajándose), o se coloca los pulgares dentro del cinturón, en una forma de reto. Es un prototipo machista en nuestro país, el hombre que usa una hebilla muy ostentosa y exageradamente grande en el cinturón. Si esta es la imagen del macho...

Cantinflas bien pudo satirizar la imagen del macho, del hombre poderoso y prepotente: el antimacho, el antihéroe (ESTRADA, 1987, p. 137).

Mas Cantinflas é, seguramente, um produto do cinema falado. Seu *tour de force* se concentra numa verborragia frenética baseada num jogo discursivo de palavras que roçam o *nonsense*. A cantinflada se constitui num fenômeno verborrágico frequente nos

¹⁵ Sobre a inscrição do macho na cultura mexicana, é muito interessante consultar o texto de Monsiváis, *Mexicanerías: Pero hubo alguna vez once mil machos?*, de onde extraímos a seguinte passagem: “El Macho es la cúspide del pacto entre Honor y Sociedad que se presenta como ‘el arrojito de la especie’. Si el concepto *hombre* contenía y exhibía la entrega corajuda, el vocablo antagónico y complementario, *macho*, exaltará una actitud y la convertirá en criterio selectivo: que nadie dude del valor supremo de *ser macho*, justificación del paso por el Valle de Lágrimas, del menosprecio de las Virtudes Femeninas (que ya desde su mera enunciación resultan irrisorias), del entusiasmo por la barbarie a las puertas de la civilización” (MONSIVÁIS, 2002, p. 109)

filmes de Cantinflas e o que, aparentemente, mostra-se sem sentido e vazio, pode conter um significado bastante contundente se analisado a partir das condições em que este discurso foi elaborado.

É importante pensar que Cantinflas cria seu palavrório em uma época em que discursos demagógicos travestiam os espetáculos populares tentando dar conta da ressignificação de conceitos num novo projeto de identidade nacional. Neste contexto de oratória desenfreada, onde políticos, intelectuais e artistas promovem um debate sem fim, o discurso aparentemente desconexo de Cantinflas assume seu primeiro significado. E vem com uma força paródica denunciadora do atordoamento de um povo que ainda se percebe efetivamente alijado deste processo de construção nacional. A resposta cantinflasca é o discurso do *peladito* que não se sente inserido neste contexto de nação (MONSIVÁIS, s.d.).

Amaneció una época verbalista, confusa, oratoria, prometedora sin compromiso, que los periódicos sesudos llamarían “demagógica”. La antena sensible que recogió la nueva vibración; que dio en clavo del humorismo en que la nueva época descargara sus represiones, se llamaría Cantinflas, y sería, una vez más, el fruto oportuno y maduro de esta ciudad (NOVO, 1992, p. 41).

Os férteis anos do cinema mexicano, muitas vezes, reproduziram na tela um falar absolutamente formal, um idioma empolado, que refletia o desejo de uma sociedade e de um cinema ávidos por prestígio e reconhecimento. Durante um período, em fins da década de 30, começo da de 40, as telas mexicanas foram invadidas por heróis e heroínas dos clássicos da literatura universal. Personagens de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Emilie Brontë, Ibsen, Honoré de Balzac, Zola, D’Annunzio eram revistos sob a perspectiva do melodrama mexicano (RIERA, 1963). E com eles vinha o rebuscamento de um espanhol clássico, sofisticado, solene, distante.

A cantinflada chega açoitando a linguagem culta, trazendo a público um falar das ruas, maculado de incertezas gramaticais, partindo do nada e chegando a lugar nenhum, rindo de si mesmo, confundindo seu interlocutor no jogo nauseante de palavras que percorrem tresloucadas um labirinto rítmico-verbal. A estrutura do *nonsense* reforça um olhar paródico não somente sobre um momento em que o falatório oficial se revestia de autoridade para falar “em nome do popular”, mas também sobre o arrogante cinema “sério” projetado pela indústria cinematográfica mexicana e seu projeto de internacionalização de um “ser mexicano” sofisticado. Assim, o *nonsense*, através da

intertextualidade fílmica e extra-fílmica, elabora seu discurso paródico de escárnio e denúncia.

En este panorama Cantinflas es, casi literalmente, la erupción de la plebe en el idioma. Antes de él los *peladitos* - los parias urbanos - sólo existían en el espectáculo como motivos pintorescos, los expulsados de la idea de nación por razones obvias, de esas que se captan nada más verlos u oírlos durante un minuto. A Cantinflas lo ayuda la integración novedosísima de un lenguaje, no muy seguro de sus significados, y un movimiento corporal que dice irreverencia, desparpajo, incredulidad ante las jerarquías sociales, asombro porque le piden que entienda asuntos para nada de su incumbencia. (MONSIVÁIS, s.d.)

E mais uma vez, Cantinflas se utiliza da paródia para propor tal embate. Lança sua versão de *Los tres mosqueteros* (1942, de Miguel M. Delgado), onde um *peladito* faz as vezes de um D'Artagnan na corte de Luis XIII ou *Romeo y Julieta* (1943, de Miguel M. Delgado). Em *El signo de la muerte* (1939, de Chano Urueta), Cantinflas, travestido de Carlota Amalia, esposa do Imperador Maximiliano de Habsburgo, que governou o México no breve período entre 1864 e 1867, num delírio, satiriza o espanhol falado no cinema mexicano: abusando do uso da segunda pessoa do plural (jamais usado no espanhol mexicano coloquial), pronunciado de uma maneira a enfatizar a última sílaba do verbo conjugado neste pronome pessoal, o ator trava um hilário diálogo com seu parceiro cômico Manuel Medel, aqui interpretando o imperador mexicano a conduzir a esposa ao interior de uma carruagem¹⁶.

Cantinflas, de maneira astuciosa e inventiva, se vale da exageração da linguagem para desconstruir o discurso elaborado do poder. Este trapaceiro da linguagem se utiliza, picarescamente, de vários artifícios para mostrar o vazio da linguagem. O hiperbólico, o empolado, o incoerente e o irracional da linguagem de Cantinflas enfatizam o menosprezo à lógica cartesiana europeia do discurso racional, sistemático e coerente (PINHEIRO, 2000, p. 134).

¹⁶ Vale a pena transcrever parte do diálogo da cena citada, a título de observação (M- Medel; C- Cantinflas):

M: Carlota, ¿cómo estáis vos?

C: ¿Qué queréis, Max?

M: ¿Cómo estáis?

C: Estóys como replays.

M: ¿Almozasteis hoy?

C: Con apetitéis. ¿Y vos?

M: Ya lo sabéis. Pasamos a la carrocéis.

C: Como gustéis. Okéis.

A cantinflada pode ser percebida, então, como um fenômeno de embate, um confronto entre um discurso revestido de um sentido já dado, construído a partir de uma relação de poder, em geral emitido por um sujeito que denota alguma autoridade, e o discurso livre, desapegado de um sentido formal, de uma lógica já conhecida e assimilada, que Carlos Monsiváis muito apropriadamente traduz como “habla circular y el ‘jazz’ incomprendible de sus ritmos verbales” (MONSIVÁIS, 2000, p. 69). Neste enunciado está presente a noção de circularidade da palavra em movimento (discurso)¹⁷, o improvisado do caminho que essas palavras percorrem ao construir um sentido (assim como o “jazz”) e o ritmo que elas adquirem neste percurso confirmando a materialidade sonora¹⁸ que participa na construção deste sentido.

Em uma fórmula recorrente nos filmes de Cantinflas, a narrativa coloca a personagem do *peladito* em uma situação de embaraço na dinâmica com uma outra personagem. Por algum efeito narrativo, Cantinflas deve convencer seu interlocutor, para poder livrar-se de tal situação. O recurso utilizado por ele é o discurso do *nonsense*, que confunde seu inquiridor, exaurindo-o na busca de um sentido imediato e encaminhando o *peladito* para o desembaraço final.

El detalle de la oralidad de Cantinflas es que su lenguaje esta abarrotado de juegos de palabras y cambios semánticos; Cantinflas deja correr la máquina del lenguaje, confundiendo a todos los personajes que lo rodean sin que él realmente pierda el hilo de su discurso. Es el Otro quien pierde el referente. El sabe lo que dice, pero su mundo alrededor no tiene la menor idea (ESTERRICH; SANTIAGO-REYES, 1997, p. 111).

Cantinflas assume, então, a máscara de um outro e nele se projeta. Neste jogo de dissimulação, ele articula sua *mise-en-scène*, através de uma projeção imaginária, ou seja, imaginando como este outro se comportaria. Assim, há um lugar de fala que tenta encobrir o discurso da personagem original. Octavio Paz, em *Labirinto de la soledad*, propõe-se a desvendar os códigos e mitos da mexicanidade e, em um capítulo intitulado “Máscaras Mexicanas”, trata do caráter dissimulado do mexicano que, precavido e

¹⁷ Todo texto (compreendido como um corpus a ser analisado, que pode estar na forma de uma imagem, um som, uma palavra, etc) carrega em si a palavra em movimento: um curso, um percurso, um transcurso, que através da interpretação, revela um (ou diversos) sentido(s). Isto está relacionado à idéia que alinhava o conceito de discurso ao de sentido, ao de significar(-se) e ao de história (ORLANDI, 1999).

¹⁸ Vale a pena ler o que diz Souza (1999), em seu estudo sobre a língua indígena Bakairi, acerca da dimensão polifônica instaurada no espaço da materialidade sonora. “A dimensão polifônica aí parece ser outra porque o sonoro não é acessório e secundário ao que se diz no nível segmental. O sonoro permite recuperar enunciados que não são ditos através das palavras, mas que são ditos através dos recursos da oralidade.” (SOUZA, 1999, p. 191)

desconfiado, tem na contenção e na pouca abertura ao outro, um sinal de valor¹⁹. “Simular es inventar o, mejor, aparentar y así eludir nuestra condición. La disimulación exige mayor sutileza: el que disimula no representa, sino que quiere hacerse invisible, pasar inadvertido - *sin renunciar a su ser* (grifo nosso)” (PAZ, 1997: 46). Simular é fingir o que não é; dissimular é encobrir o que é. Cantinflas não renuncia a sua condição de vagabundo, mas tenta encobrir sua identidade assumindo uma outra, ainda que sua metralhadora verbal sempre denuncie no âmbito de uma análise rigorosa, através da construção de um sentido do *nonsense*, o discurso do *peladito*.

Outra característica sempre presente nestas situações apresentadas sobre a cantinflada é que há uma clara oposição de forças traduzidas num confronto entre Cantinflas e uma autoridade. Em *Ahí está el detalle*, ele é o namorado da empregada da casa onde está escondido em um armário e é descoberto pelo patrão da moça. Em *Ni sangre, ni arena* Cantinflas, no papel do falso toureiro, é interpelado pelo pai da mocinha apaixonada pelo toureiro acerca do tipo de touro que prefere enfrentar na arena. Em *El circo*, ele, sapateiro, tem que explicar a um cliente um serviço mal feito. Em *Un día con el diablo*, Cantinflas, vagabundo assumindo o papel de recruta, é interrogado pelo professor sobre a lei da gravidade. Em *El Siete Machos*, momentânea e equivocadamente no papel de justiceiro, sua identidade é colocada à prova por um dos comparsas do bando do verdadeiro justiceiro. Em *Su Excelencia*, falando como embaixador, deve convencer a outro embaixador sobre sua política internacional. Fica claro o uso do discurso de Cantinflas como arma de enfrentamento de uma autoridade, através do qual desconstrói a lógica do poder, conseguindo livrar-se da situação que o oprime.

Esta pode ser uma leitura possível da cantinflada, atribuindo-lhe um sentido que se revela a partir de uma análise que articule o fenômeno lingüístico com as condições de produção que o engendraram. O que antes se revestia de um *nonsense* desarticulado e insensato assume um caráter historicizado numa denúncia paródica e irreverente. A identificação com um imenso público latino-americano reflete as possibilidades de atuação deste humor escrachado, que, ao se enfrentar com a lógica da autoridade, desconstrói-lhe o discurso, deixando claro a monofonia deste falar.

¹⁹ A alusão às máscaras também é feita no artigo, aqui já citado, de Carmelo Esterrich e Angel M. Santiago-Reyes, “De la carpa a la pantalla: las máscaras de Cantinflas”, onde os autores discorrem a respeito da passagem de Cantinflas do teatro de variedades ao cinema (passagem em que haveria uma troca de máscaras) assim como se referem a sua linguagem como “máscara lingüística”, que encobre seu discurso. É importante pensar, então, a associação entre Cantinflas/máscara/mexicano.

Como forma de melhor compreender os conceitos e significados discutidos anteriormente, apresentamos um estudo de caso da cantinflada do filme *Un día con el diablo*, dirigido por Miguel M. Delgado em 1945. Para tanto, transcrevemos aqui a seqüência a ser analisada. No filme, Cantinflas é um vagabundo que, numa noite, bêbado, cai numa calçada e ali adormece. Enquanto dormia, teve a roupa trocada com um recruta militar que queria desertar do Exército. Ao acordar, no dia seguinte, é descoberto por um caminhão do Exército que o recolhe e o leva para o quartel, confundido com Juan Pérez, o recruta desertor²⁰. A partir de então ele passa a assumir, ainda que a contragosto, a identidade do tal soldado.

Na seqüência proposta para análise, Cantinflas, como Juan Pérez, está assistindo a uma aula de Física, na qual o professor militar ensina à turma a teoria da Lei de Gravidade. Recebem a visita do Coronel, que escolhe Juan Perez (Cantinflas) para ser sabatinado diante da turma.

O professor militar está junto ao quadro negro, sobre um pequeno tablado (que o coloca numa posição fisicamente superior ao resto da turma) escrevendo as palavras “Ley de Gravedad” embaixo de uma semi-circunferência pontilhada, que representa a trajetória de um míssil ao ser disparado por um canhão. Ao terminar de escrever, o professor volta-se para a turma.

Professor: Y como pueden ver, en la trayectoria de un obus al ser disparado, interviene principalmente la ley de gravedad. Si algun de ustedes no ha comprendido que levante el dedo.

(Cantinflas faz menção de erguer o dedo, mas desiste de fazê-lo.)

Magnífico.

(Entra o Coronel na sala de aula e todos os alunos se levantam).

Coronel: *Sentados.* (dirigindo-se ao professor) *¿Cómo va la clase?*

Professor: Muy bien, mi Coronel. *¿Quiere que examine algun en su presencia?*

Coronel: Sí. A Juan Pérez.

Professor: *¿Juan Pérez?* (grita à turma) *Juan Pérez.*

²⁰ Cabe ressaltar que o nome Juan Pérez tem, na acepção popular mexicana, o significado de identificação de qualquer um, como um nome muito comum, semelhante ao José da Silva em português.

Cantinflas (como se estivesse a chamar Juan Pérez, voltando-se para o lado): *Juan Pérez.* (Subitamente lembra-se que este é ele mesmo) *Este soy yo, ¿verdad profe?*

Professor: Sí. Acérquese.

(Cantinflas se levanta e caminha até o tablado, junto ao professor, que continua fisicamente acima dele).

¿Comprendió la explicación?

Cantinflas: Seguro, pues si cualquier uno lo entiende.

Professor: Dígame pues, la relación que guarda la trayectoria de un obus, calibre X, con la ley de gravedad..

Cantinflas: ¿La ley de gravedad con la trayectoria de un ómnibus?

Professor: *El obus.*

Cantinflas: Ah! El obus. Pero sí, ya lo dijo Ud. antes.

Professor: Sí, pero quiero que me lo repita.

Cantinflas: ¿No se le hace que si seguimos por este camino no vamos a acabar nunca?

Professor: *Obedezca.*

(É importante informar que o tom de voz do professor é sempre de autoridade e Cantinflas tem que olhar ligeiramente para cima ao falar com ele, já que o professor está sobre um tablado e Cantinflas ao nível do chão)

Cantinflas: Esta bueno. La ley de gravedad es una ley como hay muchas y que no sirve para nada.

Professor: ¿Cómo que no sirve para nada? ¿Cuál es la ley que no sirve?

Cantinflas: ¿De que ley esta Ud. hablando?

Professor: *¿Eh?*

Cantinflas: Sí, porque si no sabemos de que ley, nos vamos hacer bolas.

Professor: Yo le pregunto por la ley de gravedad.

Cantinflas: Así ya cambia. Pues, examinando bien las cosas, la ley es la ley, ¿o no?

Professor: *Sí.*

Cantinflas: Entonces todo depende del trancazo.

Professor: ¿Cuál trancazo?

Cantinflas: Pues el golpe al caer. Mira, más duro el trancazo, pues más grave es el golpe.

Professor: ¿Que golpe?

Cantinflas: O sea, el golpe del obus. De la ley del obus. (Tirando o giz da mão do professor) Permítame quitarle, joven, pra que Ud. se de cuenta.

(Cantinflas sobe ao tablado e se encaminha ao quadro-negro. O Coronel observa tudo com uma fisionomia entre preocupada e indignada. O professor olha para o Coronel e, constrangido, engole seco. Cantinflas, ao chegar ao quadro-negro, começa a rabiscar o tracejado da trajetória do míssil desenhada pelo professor. É importante informar que a partir deste momento o tom da voz de Cantinflas muda, tornando-se mais firme e enérgico. Seu gestual também é mais solto e ele movimenta muito os braços e por vezes fala com o dedo em riste, como se estivesse “imitando” um professor. O professor, com as mãos para trás, ao contrário, fica imóvel diante de Cantinflas e, vez em quando, balança a cabeça afirmativamente como se estivesse a demonstrar obediência a ele.)

¿Ud. dispara?

Professor: *Sí.*

Cantinflas: O no dispara porque tampoco se lo puede obligar al individuo sin las órdenes anteriores, o sea, dispare al punto fuego, verdad? Muy bien. El obus agarra esta dirección (rabiscando o desenho do quadro-negro) perpendicular al triángulo, o sea, oblicua. ¿Que pasa?

Professor: *No sé.*

Cantinflas: ¿Pero como puede Ud. no saber?

Professor: *No sé.*

Cantinflas: *Desde el momento, señor, (Cantinflas volta a rabiscar o desenho) de que el obus va agarrando esta circunferencia (volta-se ao professor, que olha constrangido para o Coronel, que está fora do quadro), o sea, más bien porque muchas veces la ley de gravedad consiste efectivamente en cuando un individuo, ¿verdad? Yo tengo un primo, mira Ud. señor, que en una situación grave, que sí se puede llamar de ley de gravedad, entonces el obus, en estas circunstancias, ya va agarrando fuerza, pero al mismo*

tiempo, siempre siguiendo esta línea (mais uma vez volta-se ao quadro e rabisca o tracejado). *¿ Ud. va me siguiendo?*

Professor: *Sí.*

Cantinflas (o tom de voz é bastante enérgico e ele gesticula com o braço): *Porque estabas distraído. Y en estas cosas hay que poner atención, señor* (O professor olha para o Coronel visivelmente incomodado). *En batalla es lo que pudiéramos llamar una confusión, pero también, al mismo tiempo interesa la resolución y ves... Ud. sabe estas cosas, ¿verdad? De manera que* (rabisca o desenho mais uma vez), *ya en estas circunstancias Ud. al disparar, dijo bueno, muy bien: “pun” fuego. ¿Eh?* (com o dedo em riste) *Entonces es lo que Ud. dijo antes y que Ud. tiene mucha razón. Yo no le refuto. No le refuto. La ley del trancazo de gravedad es esto. La ley del trancazo de gravedad.* (Cantinflas limpa sua roupa de giz, devolve-o ao professor e o puxa ao seu lugar. Depois encaminha-se a sua cadeira. O Coronel chama o professor com o dedo.)

Coronel (ao professor): *Ocho días de arresto.*

(O Coronel sai da sala e o professor faz uma expressão de raiva, olhando para Cantinflas, que, de sua cadeira, vibra com a punição do professor.)

É interessante pensar que Cantinflas só poderia existir *no cinema sonoro*, ou seja, a oralidade é parte irremediavelmente intrínseca a sua *mise-en-scène*. A palavra dita, verbalizada, é o gestual de representação que confere identidade à personagem. Mas, embora a nossa abordagem aqui se refira à oralidade de Cantinflas, isso não quer dizer que seu discurso não seja articulado à sua *mise-en-scène* corporal, ou seja, é impossível uma separação rígida entre voz e corpo, que se aliam de maneira harmônica e complementar na performance cantinflasca. O gestual de Cantinflas frente ao professor reforça e sublinha o poder desconstrutor de suas palavras.

A partir desta constatação, a primeira observação a ser feita é uma vez mais enfatizar a importância da materialidade sonora que modula o diálogo e impregna de sentido o discurso da autoridade e da submissão. Ao inverterm-se os papéis de professor e aluno, mantêm-se os mesmos enunciados sonoros expressos na materialidade do sentido da autoridade, independentemente da personagem que ocupa tal posição. Lembrando o discurso como a palavra em movimento, podemos inserir neste conceito a materialidade sonora que imprime um movimento físico-lingüístico que constrói um sentido.

Recuperando a cantinflada sob a perspectiva de um embate, nesta seqüência específica, a própria narrativa apresenta os espaços já construídos de autoridade e hierarquia: a cena se passa numa sala de aula de um quartel. Temos, então, colocados dois destes espaços: a escola e o Exército, e suas respectivas ordens de poder. O professor, colocado diante da turma, sobre um tablado (que o coloca fisicamente numa posição superior), apresenta suas explicações sobre a Lei da Gravidade. Ao se dirigir à turma, perguntando se alguém não havia compreendido a explicação, vemos Cantinflas erguer timidamente o dedo, mas desiste de fazê-lo ao perceber que ninguém havia se manifestado. Neste gesto, já se constroem alguns elementos discursivos: de imediato, já são colocadas os diferentes espaços de discursos em questão. O professor, Cantinflas e os outros alunos da turma se apresentam em diferentes lugares de poder. Ao erguer o dedo, isso fica explícito, além de construir um possível gestual de identificação entre Cantinflas e o espectador²¹.

A entrada do Coronel mais uma vez vem reforçar e deixar explícitas as relações de poder colocadas na seqüência (não só aluno/professor, mas também professor/Coronel), marcando a presença da instituição, “lugar de base que precede e, ao mesmo tempo, determina o discurso” (FOUCAULT, 1996). O Coronel pede para que o professor argüa a Juan Perez e Cantinflas, num primeiro momento, não assume essa identidade (vira-se para a turma e também procura pelo soldado) mas, como se desse conta, subitamente, que este era ele, pergunta ao professor: “*Este soy yo, ¿verdad profe?*” ao que o professor responde: “*Sí. Acérquese.*” Neste momento, Cantinflas assume a máscara de Juan Perez e está colocado o embate entre as duas personagens que assumem distintos locais na estrutura de hierarquia e poder.

Há momentos em que o enunciado é explícita e obviamente colocado pelo *peladito*, como quando Cantinflas diz: “*La ley de gravedad es una ley como hay muchas y que no sirve para nada*”, numa óbvia crítica ao sistema legalista que não conseguiu dar conta das demandas sociais. A partir daí, começa o jogo labiríntico das palavras que, construindo o *nonsense*, desarticula o interlocutor. Cantinflas vai, pouco a pouco, desconstruindo a lógica do discurso do professor até assumir seu lugar de enunciação de poder. O *peladito*, apropriando-se dos elementos que conferem sentido ao discurso da autoridade, como o giz, o quadro-negro, o tablado, “seqüestra” o lugar de fala do

²¹ Colocamos aqui uma questão como hipótese: pensando o público de massa latino-americano dos anos 40, não seria possível imaginar um reconhecimento entre este e o próprio Cantinflas, quando este, ao erguer o dedo, deixa clara sua não inserção no universo de uma educação formal?

professor. Aproxima-se do quadro-negro e rabisca a linha pontilhada desenhada pelo professor para dar sua “explicação” sobre a lei da gravidade. Assim, subversivamente, vai esvaziando o sentido do discurso da autoridade, reverberando a voz do autoritarismo, assumindo seu gestual, denunciando a monofonia deste discurso, que não prevê a reversibilidade de papéis. Neste momento, já não há mais locutor e interlocutor: o professor é calado. Os sinais da paródia estão presentes na apropriação de um discurso e sua inversão, promovendo a instauração de um outro sentido que se constrói pelo humor.

A cantinflada apresenta, então, através do *nonsense*, um grande sentido de denúncia. Cantinflas, falando do próprio lugar enunciativo do professor, subversivamente ocupado, esvazia o sentido formal de uma lógica cartesiana, denunciando o autoritarismo monofônico da autoridade. O *nonsense* é o grande articulador deste discurso. O que antes poderia parecer um simples embaralhamento de palavras assume, sob esta interpretação, uma força de denúncia.

Cantinflas encarna os dilemas que permeiam as discussões em torno de um projeto de construção de identidade nacional. Aos olhos daqueles que - entre os anos 20 e 40 foram tomados como foco do discurso do poder e da autoridade nacionalista oficial, empenhada em descobrir o popular mexicano e os códigos de mexicanidade - estas discussões pareciam um completo *nonsense*. Essa plebe urbana, através do *peladito*, irrompe na tela e aponta o vazio e a inconsistência deste projeto. A cantinflada atravessava a Nação e apresentava suas fissuras, avalizada pelo riso escrachado de uma multidão que percebia seu discurso zombeteiro.

BIBLIOGRAFIA

- CAMÍN, Hector Aguilar. “Ovación, denostación y prólogo” In GILLY, Adolfo; CÓRDOVA, Arnaldo; BARTRA, Armando et al *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. México: Nueva Imagen, 2003.
- CAMÍN, Hector Aguilar e MEYER, Lorenzo. À sombra da Revolução Mexicana - história mexicana contemporânea, 1910-1989. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CÓRDOVA, Arnaldo. “México. Revolución burguesa y política de masas” In GILLY, Adolfo; CÓRDOVA, Arnaldo; BARTRA, Armando et al *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. México: Nueva Imagen, 2003a.
- _____. *La formación del poder político en México*. México: Ediciones Era, 2003b.
- _____. *La ideología de la Revolución Mexicana*. México: ERA, 1994.

- ELIZALDE, Guadalupe. *Mario Moreno y Cantinflas...rompen el silencio*. México: Fundación Mario Moreno, 1994.
- ESTERRICH, Carmelo ; SANTIAGO-REYES, Angel M. “De la carpa a la pantalla: las máscaras de Cantinflas.” Rio de Janeiro: Cinemais nº 7 setembro/outubro 1997.
- ESTRADA, Guillermina Basurto. Lo cómico en la comunicación cinematográfica (el caso de Cantinflas). Tese defendida na Facultad de História. UNAM, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- GILLY, Adolfo. “La guerra de clases en la revolución mexicana (Revolución permanente y auto-organización de las masas)” In *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. México: Nueva Imagen, 2003.
- HERZOG, Jesus Silva. Breve historia de la Revolución Mexicana – los antecedentes y la etapa maderista. México: FCE, 1966.
- KATZ, Friedrich. “O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910” In BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina de 1870 a 1930 – Vol V*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; Brasília Fundação Alexandre Gusmão, 2002.
- MONSIVÁIS, Carlos. “Ahí está el detalle”: el habla y el cine de México. Comunicação proferida em Congresso em Zacatecas. s.d.
(www.cvc.cervantes.es/actcult/congreso/cine/comunicaciones/monsivais.htm)
- _____. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Editorial Grijalbo, 2002.
- _____. Aires de Familia - cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- MONSIVÁIS, Carlos; BONFIL, Carlos. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- MONTFORT, Ricardo Pérez. “Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940.” In BLANCARTE, Roberto (org.). *Cultura e identidad nacional*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994a.
- _____. Estampas de nacionalismo popular mexicano – ensayos sobre cultura popular y nacionalismo. México: CIESAS, 1994b.
- MORA, Manuel Aguilar. “estado y revolución en el proceso mexicano” In GILLY, Adolfo; CÓRDOVA, Arnaldo; BARTRA, Armando et al. In *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. México: Nueva Imagen, 2003.
- MORALES, Miguel Angel. *Cantinflas – amo de las carpas*. Volúmenes I,II e III. México: Editorial Clío, 1996.
- NOVO, Salvador. Nueva grandeza mexicana – ensayo sobre la Ciudad de México y sus alrededores en 1946. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1992.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*. Campinas: Pontes, 1999.
- OROZ, Silvia. Melodrama - o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PARANAGUÁ, Paulo. “Duas ou três coisas sobre a transição ao cinema falado na América Latina” In *Imagens n.5*. Campinas: Ed. Unicamp (ago/dez 1995).
- PAZ, Octavio. Laberinto de la soledad - Postdata - Vuelta a El laberinto de la soledad. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- PINHEIRO, Suely Reis. “A paródia da linguagem e a paródia gestual”. Rio de Janeiro: *Cinemais* nº 26 novembro/dezembro 2000.
- RAMOS, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México. México: UNAM, 1984.
- REYES, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas, 1987.
- _____. Cine y Sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Volumen I (1896-1920). México: UNAM-Cineteca Nacional, 1981.

- RIERA, Emilio García. Breve historia del cine mexicano – primer siglo (1897-1997). México: CONACULTA, 1998.
- _____. *El cine mexicano*. México: ERA, 1963.
- RIVAS, Yolanda Moreno. Rostros del nacionalismo en la música mexicana – un ensayo de interpretación. México: FCE, 1989.
- SEMO, Enrique. “Reflexiones sobre la revolución mexicana” In GILLY, Adolfo; CÓRDOVA, Arnaldo; BARTRA, Armando et al *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. México: Nueva Imagen, 2003.
- SOUZA, Tania C. Clemente de. *Discurso e oralidade - um estudo em língua indígena*. Niterói: Publicações do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação UFF, 1999.
- VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *Imagens da Revolução Mexicana – o Museu Nacional de História do México (1940-1982)*. São Paulo: Alameda, 2007.
- VILLA, Marco Antonio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Ática, 1993.