

## Luz, Câmera e Revolução: Francisco Villa no Cinema Mexicano

Ernando Brito Gonçalves Júnior<sup>1</sup>

### Resumo

Esta pesquisa possui como objeto discutir as representações cinematográficas sobre Francisco Villa por meio do filme “La muerte de Pancho Villa” produzido no México, dirigido por Mário Hernandez e lançado em 1974. Nesse sentido, discutiremos as relações entre história e cinema, pautadas por autores como Michele Lagny, Pierre Solin, Eduardo Morettin e Alexandre Busko Valim, em conjunto com os conceitos de representação e monumentalização propostos por Roger Chartier e Eduardo Morettin respectivamente. Analisamos o filme em três momentos, a saber: o contexto de produção do filme, o processo de criação artístico e industrial e a análise da narrativa fílmica, pensando esses elementos em conjunto.

**Palavras-chave:** Revolução Mexicana; Cinema; Francisco Villa.

### Light, Camera and Revolution: Francisco Villa in Mexican Cinema

### Abstract

through the film "La muerte de Pancho Villa" produced in Mexico, directed by Mario Hernandez and released in 1974. In this sense, we will discuss the relationship between history and cinema, guided by authors such as Michele Lagny, Pierre Solin, Eduardo Morettin, and Alexandre Busko Valim, together with the concepts of representation and monumentalization proposed by Roger Chartier and Eduardo Morettin respectively. We analyze the film in three moments, namely: film production context, artistic and industrial creation process, and film narrative analysis, thinking these elements together.

**Keywords:** Mexican Revolution; Cinema; Francisco Villa.

**Artigo recebido em:** 17 de abril de 2023

**Artigo aprovado em:** 09 de junho de 2023

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO). Pós-doutor em História pela Universidade Estadual do Centro Oeste e Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: ernandobrito@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9456-1938>.

## Introdução

Doroteo Arango, mais conhecido como Francisco Villa ou Pancho Villa, foi um dos principais protagonistas da Revolução Mexicana. Villa teve papel importante no desenvolvimento do conflito armado, foi responsável por comandar o maior exército revolucionário, “*La division del Norte*”, governou o estado de Chihuahua por dois anos, liderou um pequeno exército para invadir e roubar a cidade estadunidense de Columbus no Novo México, fazendo com que o exército estadunidense iniciasse uma caçada para capturá-lo, porém sem êxito. Foi considerado “inimigo número um” dos Estados Unidos por algum tempo. Um dos principais responsáveis por derrotar Victoriano Huerta, sentou-se à cadeira presidencial em 1914 quando os exércitos Villista e Zapatista se encontraram pela primeira vez na Cidade do México, porém não quis assumir a presidência do país. (KATZ, 2013).

Suas ações durante a Revolução foram muitas, desempenhando um papel essencial no processo revolucionário. Considerado um grande herói popular e, na mesma medida, por outro lado, um bandido cruel e sanguinário, mesmo após seu assassinato em 1923, Villa continuou vivo em diversas memórias, aumentando ainda mais sua lenda.

Friedrich Katz, um dos principais biógrafos de Villa, começa seu livro dizendo que “*Junto con Moctezuma y Benito Juárez, Pancho Villa es probablemente el personaje mexicano más conocido en todo el mundo. Las leyendas sobre Villa no sólo abundan en México, sino también en Estados Unidos y aun en otros países*” (KATZ, 2013, p. 9). Como um ídolo popular, Villa é objeto de diversos tipos de lendas e “histórias”, uma figura controversa, querido e odiado em diversos lugares.

De acordo com Katz, é possível identificar três *leyendas* a respeito de Villa. A primeira é a chamada *leyenda blanca* que se baseia na autobiografia que Villa ditou para seu secretário, Manuel Bauche Alcalde, em 1914<sup>2</sup>, além das histórias que ele mesmo contava para seus amigos e

---

<sup>2</sup> Segundo Katz essas memórias escritas por Manuel Bauche Alcalde foram parar nas mãos do romancista mexicano Martín Luis Guzmán que as escreveu, editou e publicou como a primeira parte do livro chamado “Memorias de Pancho Villa”. (KATZ, 2013).

seguidores. Nessa “*leyenda*” Villa é retratado como uma vítima do sistema social, da exploração econômica, do autoritarismo e da crueldade dos grandes fazendeiros do período porfiriano.<sup>3</sup>

Já a chamada “*leyenda negra*” produzida por seus opositores e algozes, pinta Villa como um assassino sem escrúpulos, cruel e sem qualidades positivas. Por fim, existe a “*leyenda épica*”, muito baseada em canções populares, chamadas “*corridos*” que surgiram durante o período revolucionário, mostra Villa como um grande líder popular, que roubava dos ricos para distribuir aos pobres, querido pelos campesinos e temido pelos fazendeiros, um homem generoso que não media esforços para ajudar os necessitados. Essa fama foi tão grande que o presidente dos Estados Unidos, Woodrow Wilson (1913-1921), em uma conversa com o embaixador britânico, descreveu Villa como uma espécie de Robin Hood. (KATZ, 2013).

De qualquer forma, nesse momento, não nos interessa saber qual a “*leyenda*” que mais corresponde ao Villa que viveu, queremos ilustrar a complexidade da figura de Villa, apresentando que ele foi retratado de diversas formas, seja durante o período revolucionário ou mesmo posteriormente ao fim dos conflitos. Nossa pesquisa não está preocupada em discutir a pessoa de Francisco Villa, suas ações e intenções durante a Revolução Mexicana, interessa-nos discutir os usos e abusos de sua imagem, bem como a construção de narrativas históricas em torno da figura de “*el Centauro del Norte*”.

Como apontamos, as representações sobre Villa aparecem em vários locais, seja na música, fotografia, literatura, pintura, na historiografia, no cinema e em outros lugares. Dentre esses diversos elementos culturais, iremos nos deter sobre a construção da imagem de Villa no cinema, o qual esteve presente em diversas formas.

Francisco Villa foi o personagem revolucionário mexicano que mais teve aparições cinematográficas em seu currículo. As primeiras filmagens de Villa são registros documentais em que ele aparece já incorporado ao Exército Maderista, em 1911. (ALFARO, 2010). Esses primeiros documentários foram muito utilizados no México como forma de propaganda da Revolução, sendo muito comuns no período revolucionário.

Essas filmagens também eram boas fontes de renda e Villa soube aproveitar isso. Em 1914, Francisco Villa fez um acordo com a *Mutual Film Corporation*<sup>4</sup> para que fossem filmadas cenas de

---

<sup>3</sup> O período conhecido como Porfiriato compreende os anos de 1876 a 1911, momento em que o presidente mexicano foi Porfírio Díaz. (BARBOSA, 2010).

batalhas da Revolução em troca de dinheiro para o Exército do Centauro do Norte. Segundo Orellana, foi firmado um contrato de exclusividade, por cerca de 25 mil dólares, que incluía que Villa fizesse apenas ataques diurnos para que fosse possível sua filmagem. Além das cenas das batalhas, Villa, muitas vezes, atuava durante períodos sem batalha, mostrando suas habilidades na montaria e na pontaria. Dessas filmagens foi criado o filme *The Life of General Villa*, produzido por David W. Griffith<sup>5</sup>, um dos pioneiros como produtor de cinema nos Estados Unidos. (ORELLANA, 2003).

No início dos anos de 1930, começaram a ser inseridos no México filmes de longa-metragem com falas das personagens integradas às imagens, fazendo com que os filmes de ficção passassem a ser mais populares. Dessa forma, devido ao idioma, o cinema mexicano acabou ganhando mais força no país. É nesse momento que a figura de Villa se torna ainda mais presente nas grandes telas. De acordo com Alfaro (2010), entre os anos de 1935 a 2009, cerca de 35 filmes produzidos no México apresentam Villa como personagem principal ou coadjuvante. Apenas a título de comparação, nesse mesmo período, foram produzidos, no México, três filmes sobre Emiliano Zapata.

Eduardo de la Vega Alfaro afirma que:

*Un primer desglose de esa filmografía revela que, en términos generales y con diversos matices, la imagen de Villa ha servido para reciclar y reforzar la mitología que sobre la Revolución Mexicana se estructuró y consolidó durante la década de los treinta del siglo XX, en plena correspondencia con una ideología oficial, de corte más o menos liberal, que sustentó al Estado surgido del movimiento enmarcado entre 1910 y 1917. En contraste con la historiografía escrita, donde la figura de Villa, independientemente de su sustento documental, se ha prestado a las más intensas polémicas, el cine mexicano ha fabricado una imagen del caudillo que resalta sus aristas legendarias y sus componentes míticos, siempre, o casi siempre, en beneficio de la retórica oficial (ALFARO, 2010, p. 58).*

Com base nesses apontamentos de Alfaro, interessa-nos aprofundar essa representação cinematográfica de Villa e tentar visualizar, mesmo que de maneira bruxuleante, seus processos de

---

<sup>4</sup> *Mutual Film Corporation* foi um estúdio de cinema estadunidense criado em 1912 e fechado em 1918, tendo produzido vários filmes nesse período. Ficou conhecido por produzir um filme sobre Villa e pelos primeiros filmes de comédia de Charlie Chaplin. (ORELLANA, 2003).

<sup>5</sup> David W. Griffith teve participação importante no desenvolvimento do cinema nos Estados Unidos. Dirigiu um grande número de filmes, entre eles “O Nascimento de uma Nação” (1915) e “Intolerância” (1916).

construções, buscando inserir os filmes em seus contextos para compreender melhor os discursos e usos da imagem desse personagem no cinema.

Ao olharmos a longa lista de filmes que buscaram retratar Villa, acreditamos que seria impossível discutir todos de maneira detalhada e profunda. Assim, optamos por fazer um recorte, escolhendo um filme, para compreendermos essas questões. Entendemos que apenas um filme não expressa as diversas representações cinematográficas de Villa, por isso, iremos focar em um momento político e cultural específico e em uma obra para entendermos as formas de representação de Villa nesse período escolhido.

Isto posto, nossa pesquisa visa analisar as representações do passado por meio do cinema, em especial o processo de construção cinematográfica em torno da figura de Francisco Villa, bem como o processo de “monumentalização” desse personagem no cinema. Dessa forma, será utilizado como pedra de toque o filme “*La muerte de Pancho Villa*” (1974), dirigido por Mario Hernández e escrito pelo próprio Hernández em parceria com Antonio Aguilar.

A escolha pelo filme “*La muerte de Pancho Villa*” não ocorreu de maneira aleatória. Esse filme pode ser entendido como um dos expoentes na tentativa do governo mexicano de restaurar a confiança no Estado após as críticas sofridas e confrontos ocorridos nos anos 60 e início dos 70. A obra conta com financiamento do governo e um elenco de atores e atrizes importantes do período que possuíam grande fama, como Antonio Aguilar que, além de interpretar o papel de Villa, foi produtor e roteirista em conjunto com Hernández, Jaime Fernández, Ana Luisa Peluffo e Flor Silvestre. Esses atores e atrizes gozavam de grande prestígio entre o público mexicano no período, pois já haviam estrelado outros filmes de sucesso. A pretensão com esses atores e atrizes era atrair uma maior atenção do público.

O filme é baseado em uma entrevista concedida por Francisco Villa, em 1922, ao jornalista Regino Hernández Llergo. Durante o filme, Villa conta fatos que considera importantes na sua trajetória em estilo *flashback*, como seu encontro com Madero e o seu assassinato, o evento em que quase foi fuzilado, o período em que ficou preso, as batalhas de Celaya e Zacatecas<sup>6</sup>. Nos momentos finais do filme, a narrativa se volta ao presente mostrando a trama que levou ao assassinato do Centauro do Norte.

---

<sup>6</sup> Para saber mais sobre esses eventos ver, entre outros, KATZ, Friedrich. *Pancho Villa*. Editora ERA, México, 2013.

Segundo Fernando Fabio Sánchez e Gerardo García Muñoz, “*La muerte de Pancho Villa*” se diferencia das outras produções que retratam Villa durante os anos de 1960 e 1970, pois “[...] *representa al Centauro no sólo por retratarlo en su fase de héroe derrotado, sino que su discurso está teñido de una profunda decepción.*” (SÁNCHEZ; MUNÓZ, 2010, p. 345).

É interessante notar que o filme foi produzido em um momento em que Villa estava passando pelo processo de reconhecimento como herói oficial do estado mexicano. Buscaremos discutir esse processo adiante e, posteriormente, tencioná-lo com as análises da narrativa fílmica.

Assim, para desenvolver a pesquisa, nosso trabalho está dividido da seguinte forma. Em um primeiro momento iremos discutir as relações entre história e cinema, em seguida apresentaremos o contexto político e social mexicano dos anos de 1960 e 1970, destacando a filmografia que trata Villa nesse período, bem como o processo de inserção de sua figura no panteão de heróis oficiais da Revolução Mexicana. Por fim, analisaremos o filme “*La muerte de Pancho Villa*” com vistas à construção da narrativa fílmica de Francisco Villa.

## **Cinema, História e Monumentalização**

Para levarmos nossa pesquisa a cabo, algumas questões precisam ser apresentadas com uma maior acuidade. Assim, nesta pesquisa, tencionamos a possibilidade de entender o cinema como uma ferramenta de construção de representações e estereótipos.

Dessa maneira, é importante apresentar o conceito de representação, que será uma chave explicativa para o trabalho em questão. Segundo o historiador Roger Chartier (1990), as representações podem ser entendidas como símbolos, ideias, valores culturais, estereótipos, conhecimentos construídos e legitimados por determinados grupos sobre si ou outrem. Por isso, segundo esse historiador, as representações são construídas por meio de estratégias e práticas sociais determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam dentro de um contexto histórico específico, que tentam impor suas concepções de mundo sobre outros grupos sociais. Logo:

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 1990, p. 17).

Podemos entender o conceito de representação como um modelo de produção de significados e sentidos que são expressos por meios de práticas culturais. (CHARTIER, 1990). Essas representações são construídas no âmbito social por diversos grupos que formulam seus discursos e sistemas por meio de inúmeras práticas sociais. Segundo José d'Assunção Barros,

[...] o cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um 'meio de representação'. Por meio de um filme, representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme. (BARROS, 2012, p. 56).

O cinema auxilia a construir representações sobre si e sobre o outro, forjando identidades e alteridades em seu discurso. É nessa dimensão que pretendemos lançar nossos olhares sobre os filmes, pois entendemos que o cinema pode ser considerado um espaço de luta pela representação social, um testemunho de algumas formas de pensar e agir da sociedade que o produziu. Nesse sentido, o filme se mostra como um importante veículo de divulgação de ideias e que nos ajuda a entender melhor o contexto e a sociedade que o produzem. (VALIM, 2006).

Para Lagny, devemos olhar

[...] *el cine como una institución inscrita en las estructuras generales de una sociedad. Así, desde el punto de vista de la producción, el cine se incluye en el marco de la producción nacional (e internacional) y se encuentra afectado por mecanismo económicos globales.* (LAGNY, 1997, p. 125).

Logo, os filmes são elementos formados dentro de um meio social específico, que imprime suas marcas dentro das produções cinematográficas, consciente ou inconscientemente.

O autor Pierre Sorlin (1985), em seu livro “*Sociologia del Cine*”, apresenta importantes contribuições para nossa discussão a respeito da relação entre história e cinema. Para o autor, um filme deve ser entendido como um ato gerado por um grupo de indivíduos que escolhem e reorganizam diversos materiais sonoros e visuais, dando um novo sentido a uma determinada realidade e o fazem circular entre o público. Esse processo acaba interferindo em diversas relações simbólicas que a sociedade estabelece. (SORLIM, 1985). Para o autor, esse processo acontece por meio do conceito de “construção fílmica”. Dessa forma, podemos visualizar o filme como um elemento imerso em contexto de produção, que também busca apresentar uma leitura do local que está inscrito. A construção fílmica é:

[...] *el proceso por el cual el cine de una época capta un fragmento del mundo exterior, lo reorganiza, le da una coherencia y produce, a partir de ese continuo que es el universo sensible, un objeto determinado, cerrado, discontinuo y transmisible; en otros términos, la construcción funda la imagen cinematográfica de la sociedad, la sociedad tal como se la muestra en el cine* (SORLIN, 1985, p. 230).

Logo, o cinema se torna campo fértil para discutir as diversas formas de representação da sociedade. Além do mais, essa característica de entretenimento e sua tentativa de agradar o gosto do público conseguem atingir um grande número de pessoas e espalhar ainda mais o seu discurso.

Entendendo a representação como um modelo de produção de significados, ideologias, sentidos e visões de mundo, acreditamos ser pertinente a aproximação com a noção de monumentalização. Nesse sentido, dialogamos com os autores Marcos Napolitano, Eduardo Morettin e Jacques Le Goff.

Segundo Napolitano, o processo de monumentalização por meio do cinema é pautado pela construção de uma aura positiva de fatos e personagens que determinado grupo constrói a partir de seus interesses em um determinado contexto histórico. Nesse sentido,

Como parte das estratégias de representação que dão sentido político aos filmes históricos, a questão da monumentalização de eventos e personagens (ou da sua desconstrução enquanto “monumentos”) tem um papel central na escrita filmica da história. A monumentalização, por sua vez, encontra no cinema – linguagem espetacular por excelência – um grande potencial de realização. (NAPOLITANO, 2007, p. 63).

Napolitano está ancorando suas discussões nos elementos levantados pelo historiador Jacques Le Goff que discute algumas questões relacionadas à ideia de “documento/monumento”. Le Goff (1990) critica a separação entre esses dois conceitos, haja vista que durante o século XIX, o documento era visto como um relato objetivo e fiel do passado, sem nenhum tipo de interferência pessoal, enquanto o monumento é entendido como um símbolo com interesse de transmitir a posterioridade uma carga de elementos culturais que determinado grupo defendia.

Para Le Goff, essa suposta neutralidade do documento não existe, pois este pode ser fabricado e carrega em sua gênese um conteúdo ideológico tal qual o monumento construído intencionalmente. Dessa maneira, “[...] o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder.” (LE GOFF, 1990, p. 465).

Dessa maneira, Le Goff afirma que o historiador deve trabalhar com o binômio “documento/monumento” e não com dois conceitos separados. Por fim, o autor afirma que:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (LE GOFF, 1990, p. 548).

O pesquisador Eduardo Morettin segue a mesma noção de “documento/monumento” apresentada por Le Goff. Segundo Morettin, o cinema se conecta com a circulação do conhecimento histórico, construindo visões sobre determinados acontecimentos e divulgando para o grande público. Dessa maneira, o cinema

[...] incorpora-se a um circuito de produção e perpetuação da memória, cristalizada nos museus e monumentos destinados à visitação pública. O cinema é lugar de memória, é a “*machine mémorielle*” do século XX. (MORETTIN, 2011, p. 23).

Nessa linha de raciocínio, Morettin afirma que os filmes de caráter históricos e oficiais, muitas vezes, buscam um processo de legitimação e justificação de determinadas ações do presente por meio de representações e construções do passado, utilizando, entre outros elementos, o cinema como mecanismo de perpetuação de ideologias e modelos sociais. Dessa maneira, muitos filmes “[...] constituem um esforço de monumentalização do passado, e enquanto monumento deve ser analisado.” (MORETTIN, 2011, p. 23).

Por isso, entendemos que todo documento é também um monumento, haja vista que pode ser monumentalizado por interesses políticos e ideológicos, longe de ser neutro, é constituído por meio de tensões sociais. Além disso, segundo Napolitano, ao ser desconstruído um monumento releva suas camadas de historicidades e alguns dos elementos que possibilitaram a sua construção. Assim, a relação entre documento/monumento

[...] trata-se de operações culturais e intelectuais que, a um só tempo, monumentalizam ou desmontam as representações cristalizadas do passado. O cinema é um dos campos mais propícios para essa operação de memória, [...] abrindo um campo de possibilidades sem limites a operação de monumentalização do passado, acessível a grandes plateias e, por isso mesmo, objeto de interesses econômicos e políticos diversos. (NAPOLITANO, 2007, p. 66-67).

Nesse sentido, a monumentalização pode ser igualmente a exaltação de características tidas como nacionais ou ligadas ao regime por meio de um personagem real ou fictício. As estratégias de monumentalização não são exclusividade do cinema, elas acontecem em outros elementos da sociedade, como em propagandas, na educação, literatura, artes visuais etc.

O monumento histórico é uma construção de uma imagem que se quer perpetuar, um modelo estabelecido por um grupo que deve servir como exemplo para as outras gerações, além de ser construído sob tensões e contradições.

Assim, esses serão os elementos que irão orientar nossa pesquisa, buscando levar em consideração todas essas questões que permeiam o debate entre história e cinema.

### **México entre as décadas de 1960 e 1970: tensões, revisões e reconstruções**

Para entendermos melhor o contexto de produção do filme que será analisado, é importante visualizarmos que a década de 60 apresentou graves problemas para o governo mexicano. No começo dos anos de 1960, o México começou a viver um processo de crise econômica como consequência do chamado “milagre econômico” ocorrido entre os anos 40 e 50, um período marcado por uma estabilidade política e um forte crescimento econômico, ocasionando um rápido e desordenado processo de urbanização. Após esse período, o país sentiu a falta de estrutura para suportar tal crescimento e do aumento da desigualdade de renda entre os indivíduos, gerando diversos tipos de insatisfações populares. (CAMÍN; MEYER, 2000).

Nesse contexto, o governo mexicano passou a receber duras críticas de diversos setores da sociedade descontentes pelo excessivo centralismo do poder, falta de pluralidade política, corrupção, falta de independência sindical e a deterioração da condição de vida imposta por uma austeridade orçamentária. (GUTIÉRREZ, 2016).

Dessa forma, a década de 1960 foi marcada por diversos protestos sociais contra o governo mexicano. De acordo com Iris Pascual Gutiérrez:

*Este clima de descontento se agudizó en los años sesenta, con el nacimiento de agrupaciones de izquierda en el ámbito de la Universidad Nacional Autónoma de México, las protestas de los médicos del servicio de asistencia a los trabajadores del Estado (1964-1965), la eclosión de las guerrillas rurales en Chihuahua y Guerrero (1968) o las huelgas*

*acontecidas en centros de educación superior de todo el país. Todas estas expresiones de oposición fueron severamente castigadas por las autoridades (GUTIÉRREZ, 2016, p. 18).*

Esse cenário conturbado e com inúmeras manifestações sociais, em sua grande maioria por parte de estudantes, foi o pano de fundo para os eventos que eclodiram em 1968. Durante esse ano, diversos universitários e universitárias se organizaram para protestar, dentre outras coisas, contra a má qualidade do ensino superior, gastos excessivos do governo com os jogos olímpicos que iriam acontecer naquele mesmo ano e com a Copa do Mundo de futebol que aconteceria em 1970.

No dia dois de outubro de 1968, vários estudantes se reuniram na Praça das Três Culturas, em Tlatelolco, região norte da Cidade do México, para pressionar e criticar o governo mexicano. Foi quando houve um confronto entre estudantes e a polícia, no qual dezenas de estudantes foram assassinados. Esse evento ficou conhecido como o “Massacre da Praça de *Tlatelolco*”. Até hoje não se sabe ao certo o número de mortos deixados pelas ações do exército mexicano a mando do então presidente Gustavo Díaz Ordaz, variando entre 40 e 350 mortos. (CAMÍN; MEYER, 2000).

Essa situação agravou um sentimento de grande desilusão na população mexicana e fortaleceu uma visão de um governo antidemocrático e repressor, levando a uma nova visão sobre o Estado mexicano pós-revolucionário bem como sobre o que, de fato, havia sido construído após o evento de 1910. (GONÇALVES JUNIOR, 2016).

Foi nesse clima de tensão que Luis Echeverría assumiu a presidência mexicana e tentou de diversas formas recuperar a aceitação popular. Segundo Iris Pascual Gutiérrez, Luis Echeverría conseguiu compreender que os movimentos estudantis e demais movimentos sociais ocorridos durante a década de 1960 causaram uma ruptura no sistema político mexicano, gerada, em grande parte, por uma das classes mais beneficiadas daquele contexto, a classe média urbana. Essa classe com formação superior foi um setor social que teve um grande crescimento econômico atrelado ao processo de industrialização do país, porém, mostrou-se uma das mais críticas em relação às desigualdades sociais que se ampliaram com essa industrialização mexicana, em especial, na Cidade do México. (GUTIÉRREZ, 2016).

O cinema foi muito utilizado dentre as várias estratégias do novo governo para recuperar o prestígio com a população, contando com grandes incentivos governamentais. Assim, uma nova

lewa de jovens cineastas, roteiristas e produtores começou a ganhar espaço, como é o caso de Mario Hernández, diretor do filme que iremos analisar. De acordo com Iris Pascual Gutiérrez:

*[...] el gobierno promovió en este campo un amplio programa de reforma que – además de incidir en la calidad formal y en aspectos económicos – convirtió la gran pantalla en transmisor de una imagen renovada del poder político, cuyos principales destinatarios eran los sectores medios urbanos (GUTIÉRREZ, 2016, p. 19).*

Para Emilio Garcia Riera, o presidente Echeverría acreditava que o cinema poderia ser uma importante ferramenta propagandista e pedagógica, por isso, durante seu mandato, fez um grande esforço para reerguer o cinema mexicano que estava passando por dificuldades, apoiando a participação econômica efetiva na indústria cinematográfica nacional. (RIERA, 1998). Essa preocupação de Echeverría com o cinema era tão explícita que em um de seus pronunciamentos, o presidente disse que havia pedido para diversos produtores e diretores fazerem “*películas [...] sobre los heroes de México, sobre la Revolución mexicana, sobre los grandes temas sociales; películas de profunda crítica social, em donde, se analicen, com gran sentido artístico, los problemas de México*” (ECHEVERRÍA *apud* MUÑOZ, 2010, p. 550).

Para Gerardo García Muñoz, a estratégia de inserir heróis populares no panteão oficial era parte da política nacionalista do então presidente Luis Echeverría (1970-1976), o qual tentava reconquistar a confiança da população mexicana. O autor afirma que o cinema foi central para a nova política nacionalista de Echeverría pois a indústria cinematográfica passava por uma grave crise econômica e o presidente investiu na tentativa de revitalizá-la para continuar sendo uma empresa nacional. (MUÑOZ, 2010). Essa revitalização tem início quando o ator Rodolfo Echeverría, irmão do futuro presidente Luis Echeverria, foi nomeado como diretor do Banco Nacional Cinematográfico, em setembro de 1970, e iniciou um processo de investimento no campo do cinema.

### **“La muerte de Pancho Villa” e a reafirmação do México moderno**

O filme “*La muerte de Pancho Villa*” pode ser dividido em duas partes. A primeira mostra a entrevista de Villa com Llergo, na qual Villa mostra sua fazenda e os seus avanços tecnológicos.

Além disso, algumas de suas memórias são contadas em estilo *flashback*. A segunda parte do filme encena desde a conspiração para o assassinato de Villa até o desfecho do crime.

Interessa-nos pensar algumas questões sobre como Villa é retratado no filme, tencionando com as questões sobre a tentativa do governo mexicano de renovar sua imagem perante parte da população. Nesse sentido, acreditamos que o filme que estamos analisando pode ser entendido como uma analogia dessa reconstrução, pois:

[...] *escoger el cine como objeto específico de estudio no implica que se aisle el funcionamiento en relación al de las otras instituciones culturales (las que regulan la circulación de la escritura o de otros tipos de espectáculos): este estudio, al contrario, debe ser considerado en su relación con otras actividades simbólicas y diferentes circuitos institucionales, además de en el conjunto de su contexto cultural* (LAGNY, 1997, p. 206).

O filme destaca a modernização e as transformações feitas por Villa em sua fazenda. Em diversos diálogos do filme, Villa destaca suas ações em *Canutillo*. No primeiro encontro de Villa com Llargo, eles combinam quantos dias os jornalistas ficarão na fazenda. Villa insiste que eles fiquem mais dias para poderem ver tudo o que tem sido feito, então ele diz:

*Tenemos muchos problemas resueltos, con mis dorados y yo trabajando de sol a sol. Sobre todo tenemos resultado el problema agrario que tanto trabajo le ha dado a los políticos de mi país y que ahí tenemos resultado, mire, en un abrir y cerrar de ojos* (09min16sec – 09min29sec)

Essa passagem nos apresenta uma das tônicas do filme: o destaque para a modernização e o desenvolvimento da fazenda de *Canutillo* que é um dos grandes orgulhos de Villa. Em outra passagem, já em sua fazenda, quando se sentam à mesa para comer, Villa diz que: “*Por todo que van ustedes a comer aquí señores son productos de Canutillo. Aquí nunca compramos de fuera todo los producimos nosotros.* (12min19sec – 12min27sec)”. Nessa breve passagem, novamente, é reforçada a questão do trabalho autossustentável da fazenda e sua capacidade de produção.

Em outra cena, o filme destaca a questão da transformação de *Canutillo* feita por Villa. Em um enquadramento de “plano aberto<sup>7</sup>” aparecem Villa, os jornalistas e mais alguns soldados

---

<sup>7</sup> O plano aberto ocorre quando o enquadramento buscar apresentar todo o ambiente na cena, deixando a câmera longe do objeto principal, para demonstrar todos os elementos que compõem a ambientação. (MARTIN, 2013).

villistas saindo da casa principal e caminhando no pátio em direção a outras construções. Durante a caminhada, Villa faz o seguinte enunciado:

*Esta hacienda me entrego el gobierno toda destruida. No es ahora ni la sombra de que era cuando la recibí. No había casas con teto ni pisos, puras tapias y todos los hogares caídos. [...] estamos tratando de tecnificar nuestros cultivos y ahí vamos poco a poquito. Y soy agricultor, soldado, ingeniero, carpintero, mecánico. Aquí lo hacemos a todo. A mí solo me faltó cultura, yo soy un hombre dotado con de la inteligencia que me dio la naturaleza. Ahí amigos, si mis padres hubiera me educado. ¿Pero dónde, cómo? Se apenas teníamos que comer. Aquí acabamos de comprar un molino que trajimos de la capital, les estallamos para el beneficio de las mujeres. (13min56sec – 14min55sec).*

Aqui podemos identificar algumas questões importantes que a narrativa do filme busca retratar. Acreditamos que os elementos aqui postos tais como a mecanização da produção e a educação são aspectos relevantes do discurso de modernização que o governo mexicano estava defendendo. A questão da educação é discutida por Villa em dois outros momentos, quando Villa mostra uma escola em sua fazenda na qual ele destaca a importância da educação para as crianças e quando ele apresenta alguns de seus filhos para os jornalistas, afirmando querer que um seja médico, outro soldado de carreira e outro advogado.

Podemos estabelecer outra relação entre o enunciado de Villa como uma analogia do discurso do governo mexicano. Villa afirma que recebeu a fazenda do governo toda destruída e que pouco a pouco a foi melhorando. É possível que esse mesmo discurso se aplique ao governo mexicano, mais precisamente à chamada família revolucionária, ou seja, o grupo político que saiu vitorioso após a Constituição de 1917 e se manteve no poder de maneira ininterrupta até o início do século XX. Assim, esse grupo, do qual o então presidente Luis Echeverria fazia parte, defendia que recebeu um México destruído e, com o passar dos anos, tentou reconstruir o país sob o lema de modernização do país.

Outro ponto importante que o filme apresenta são as motivações de Villa para entrar na Revolução, bem como suas desavenças com algumas pessoas que faziam parte do governo durante o conflito, principalmente com Victoriano Huerta.

A película mostra o início da entrevista com o seguinte *frame*:



19min46sec

Ao início da cena acima, Villa aparece sentado em uma posição de frente para a câmera. Podemos perceber que ele está iluminado enquanto a personagem de Regino Llergo aparece nas sombras no canto inferior direito da tela. Alguns soldados ao fundo parecem prestar atenção na conversa, porém não fazem nenhum tipo de interação. Quando inicia sua fala, Villa utiliza um tom de voz mais grave e soturno e começa a falar como entrou na luta armada.

*Pero la cosa empezó de verdad en serio allá por 1910 cuando recibí un recado de Abraham González<sup>8</sup> llamándome en su presencia. El me habló de la revolución, eso porque me hice ver cosas muy bonitas con toda su inteligencia. Pero que más me gustó fue la razón que íbamos a pelear por lo bien de los pobres. Entonces empecé mi campaña. (19min40sec – 20min16sec).*

---

<sup>8</sup> Abraham González foi governador revolucionário do estado de Chihuahua entre 1910-1911, era líder estadual do Partido Antirreeleccionista e um dos principais responsáveis por recrutar Villa e Pascual Orozco para a causa revolucionária. (KATZ, 2013), (TAIBO II, 2007).

É interessante destacar que quando Villa fala “1910”, uma música surge ao fundo, aumentando o volume gradativamente enquanto ele continua falando. A inserção dessa música cria um clima de importância para suas palavras, destacando que algo importante iria começar. Quando Villa termina sua frase, o filme faz uma tomada estilo *flashback*, mostrando o exército Villista entrando a cavalo em uma cidade na qual todas as pessoas saúdam o Centauro do Norte com o tradicional grito “Viva Villa”.

Essa cena é interessante por dar destaque à preocupação de Villa em lutar pelos pobres, sendo isso a principal motivação para entrar na luta armada. Além disso, a construção da cena destaca a importância da Revolução no discurso villista.

Outro momento importante do filme é a decepção de Villa com parte do governo revolucionário, principalmente com a figura de Victoriano Huerta, apontado como um vilão dentro da Revolução. Villa conta o episódio em que Huerta mandou fuzilá-lo e o filme, novamente, se utiliza do recurso de *flashback* para ilustrar essa questão. Villa diz que ele e Huerta nunca se deram bem, mas ele obedecia às suas ordens porque sabia que Huerta não representava a Revolução, mas sim Francisco Madero.

No momento em que Villa estava no pelotão de fuzilamento, um telegrama de Madero suspendeu sua execução, convertendo a pena de morte em prisão. Villa foi levado a uma penitenciária da Cidade do México. O filme mostra Villa preso e fazendo amizade com um dos carcereiros, Carlos Jáuregui, que o incentiva a fugir da prisão. Inicialmente, ele recusa a ideia, mas ao perceber que está cada vez mais sozinho, acaba aceitando o plano e consegue escapar. Dois diálogos nesse evento mostram a visão de Villa sobre aquele momento:

*Villa: Victoriano Huerta sigue persiguiéndome y el gobierno del señor Madero me tiene abandonado me echó en las manos de mis enemigos. Apenas lo puedo creer.*

*Carlos Jáuregui: El señor Madero no tiene la culpa mi general. Él está rodeado de enemigos y lo más desesperante es que todos lo saben menos él. (31min10sec – 31min31sec)*

A cena desse diálogo mostra apenas sombras das personagens, mas é possível perceber que a silhueta de Villa concorda quando Carlos Jáuregui diz que Madero não tem culpa do que está acontecendo. Após a representação da fuga de Villa, o filme volta para a entrevista com um primeiríssimo plano (*Big close-up*) de Villa em perfil, acompanhado de uma música lenta e triste. A

câmera se afasta lentamente do rosto de Villa e ele começa a falar com uma voz grave e serena explicando o trajeto de sua fuga e dizendo que escreveu uma carta para Madero:

*Explicándole por qué me había fugado de la cárcel, diciéndole también que yo siga siendo su amigo y su partidario, aunque me había abandonado. Pero señor Madero no tenía la culpa, porque estaba rodeado de intrigantes y traidores. (30min00 sec - 30min21sec)*

Nessas duas passagens percebemos que Villa mantém uma firme admiração por Madero e o isenta da culpa de sua prisão. Acreditamos que o filme tenta, com esse diálogo, evidenciar uma proximidade e uma não ruptura com a chamada “família revolucionária” na qual Villa estava sendo inserido oficialmente.

Seguindo nas linhas das discussões a respeito da visão política de Villa, seus comentários sobre Calles e De la Huerta também aparecem no filme. Villa convida os jornalistas para passear pelos campos da fazenda. Mostra as plantações e fala com muito orgulho sobre os avanços agrários de sua fazenda, inclusive pede para que tirem uma foto “[...] para que sepan que Francisco Villa trabaja” (49min28sec – 49min30sec). Todos descem dos cavalos e Llergo pergunta se Villa lê o jornal “*El Universal*” e se havia visto a última pesquisa de opinião a respeito da intenção de votos para a próxima eleição. Villa responde que lê o jornal e viu a pesquisa, então Llergo diz que De la Huerta estava em primeiro e Plutarco Elias Calles em segundo, em seguida pergunta qual a opinião de Villa a respeito disso.

*Son dos políticos completamente distintos. El señor De la Huerta es muy buen hombre y sus defectos son debidos a su bondad excesiva. Él es un político que le gusta conciliar los intereses de todos y que logra eso, hace un gran bien a la patria. Adolfo De la Huerta es muy inteligente y muy capaz y no se vería mal en la presidencia de la república. (50min45sec – 51min20sec).*

Podemos perceber que o filme mostra apenas a opinião de Villa a respeito de De la Huerta, tecendo elogios à sua figura, porém, nenhuma frase é dita sobre Calles. Na entrevista original, Villa faz elogios a De la Huerta e algumas críticas à figura de Calles, porém isso não aparece no filme. Aqui não nos interessa apenas demonstrar essa suposta falta de fidelidade com a entrevista original, mas sim tentar entender os motivos que levaram o diretor e roteirista a suprimir essa passagem. Dessa forma, novamente, essa supressão reforça a ideia de não mostrar atritos entre Villa e a

“família revolucionária” da qual Plutarco Elías Calles faz parte, pois foi ele quem sucedeu a Álvaro Obregón na presidência em 1924, além de ser o fundador do Partido Nacional Revolucionário, em 1929.

Acreditamos que o fato de não destacar as críticas feitas por Villa é uma tentativa de aproximar o pensamento de Villa com a dos principais líderes políticos da Revolução, buscando fazer com que os defensores de Villa olhassem o governo de Luis Echeverría com novos olhos, evidenciando mais continuidades do que rupturas com o pensamento villista.

Essa cena marca a mudança para a segunda parte do filme, pois encena o fim da entrevista e o início do processo de conspiração para o assassinato de Villa. Aqui podemos destacar alguns aspectos. No diálogo transcrito anteriormente, quando Villa termina sua frase falando que De la Huerta “[...] *no se vería mal en la presidencia de la República*”, escutamos o som de uma batida de um bumbo fuzileiro e pratos marciais. Isso cria um clima de tensão, dando destaque à fala final de Villa, levando os espectadores (as) a pensar que haverá desdobramentos em seu depoimento.

De fato, a cena seguinte mostra Villa em um campo explicando como fazer alguns trabalhos para os soldados que o cercam. Aproxima-se outro soldado com um jornal em suas mãos, em seguida ele mostra para Villa e diz que acredita que ele não deveria ter feito aquelas declarações. Villa rompe em fúria dizendo que ele, depois de mais de 20 anos de luta, tem o direito de falar o que quiser e não se preocupa com que os políticos irão pensar de suas declarações. Para ele, o importante é que a população tenha melhores condições de vida do que ele teve. Apesar de o filme não deixar claro, podemos entender que o jornal continha sua entrevista e ele em nenhum momento refuta ou contesta o que foi escrito.

A partir desse momento a trama do filme gira em torno da conspiração para o assassinato de Villa. O principal responsável por reunir as pessoas para cometer o crime é Melitón Lozoya motivado por vingança. O filme mostra que Lozoya atacou as terras de um pequeno fazendeiro de idade avançada, chamado Bernardo Reyes, que foi reclamar para Villa o que teria acontecido. Villa, por sua vez, confronta o homem que havia invadido a propriedade do outro e diz que as terras de Melitón Lozoya serão de Bernardo Reyes e vice e versa. Melitón fica enfurecido e diz que Villa não tem direito de fazer isso, Villa desfere um tapa na face do homem que vai ao solo e manda todos irem embora.

Movido pela raiva e pela vingança, Melitón resolve assassinar Villa, reúne um grupo de pistoleiros e conta com a ajuda de um grupo de comerciantes de Parral, liderados por Gabriel Chávez e do deputado de Durango Jesús Salas Barraza. As próximas cenas no filme mostram os assassinos vigiando os passos de Villa em Parral e tramando seu ataque final. O filme mostra que todo o processo de assassinato se deu por razões pessoais motivadas por vingança. Em nenhum momento é citado ou sugerido que houve participação de Álvaro Obregón ou de Plutarco Elías Calles no crime, pois tanto na época do assassinato como em investigações históricas posteriores, são apontadas possíveis participações dos dois políticos no evento. (KATZ, 2013).

Ao não se citar o nome dessas duas figuras, reforça-se a ideia de que o filme não pretende criar rupturas entre Villa e a “família revolucionária”, mas aproximar a figura do Centauro do Norte desse grupo político.

Enquanto os assassinos tramam seu ataque, Villa aparece em sua fazenda ditando suas memórias para um de seus auxiliares escrevê-las. Ele começa falando da derrota em Celaya, afirmando que ter representado o fim da Divisão do Norte. O filme corta para o seguinte *frame*:



01h13min48sec

Nessa cena percebemos Villa cavalgando por um campo de batalha, cercado de companheiros que tiveram suas vidas ceifadas durante os conflitos. Sua narração segue com um tom grave e triste, contando sobre as lutas perdidas e a morte de seus companheiros, a música que acompanha o desenrolar da cena é lenta e melancólica, criando um clima de tristeza e pesar. Villa então diz: “*Me duele y me duele mucho la sangre que esta lucha le costó a México*” (1h14min45sec – 1h14min52sec). Percebemos que essa cena mostra um lado negativo da Revolução, que deixou muitos mexicanos mortos e destruição.

Em seguida, há um corte de cena e o filme volta a mostrar a figura de Villa que continua sua fala.



1h14min53sec

*Yo sé que el principal escollo será la lengua de mis enemigos, pero no me importa porque yo sé que mi causa es la justa, la causa de los pobres. Yo he luchado para que en México haya justicia, justicia como yo la entiendo, que ya no haya hambre y hay educación para mis hermanos de raza. Y óiganlo bien si se ofrece yo volvería a levantar en armas y seguiré pelando hasta mi muerte (1h14min53sec – 1h15min32sec)*

Nessa passagem, podemos destacar alguns elementos. A cena mostra Villa em pé olhando diretamente para a câmera. Temos a impressão de que ele está fazendo um discurso diretamente para o telespectador em um posicionamento firme evidenciando seus ideais de luta para combater a fome e, novamente, com destaque para a educação. Quando ele inicia sua fala, a música lenta e triste se encerra e escutamos apenas sua voz em um tom firme, transparecendo um discurso de alguém que sabe exatamente quais foram seus objetivos durante toda a Revolução. Além disso,

Villa termina sua frase afirmando que se for necessário, voltaria a pegar em armas para defender seus ideais revolucionários.

Em termos estéticos e de narrativa do filme, quando ele pronuncia a frase “*hasta mi muerte*”, há uma troca de cena que se inicia mostrando o cano de uma arma em *close-up* e a câmera abre para um plano panorâmico lentamente, revelando o local em que os assassinos estão juntos tramando o ataque fatal.

Villa é representado como uma pessoa que se manteve firme aos seus ideais desde o princípio da Revolução os quais diziam respeito, como ele disse em outras passagens, a lutar pelos pobres. O filme destaca que o Centauro do Norte, mesmo sendo um fazendeiro no final de sua vida, ainda preservava seus ideais revolucionários.

Essa é a última cena em que Villa fala no filme, acreditamos que por isso, ela destaca Villa fazendo um discurso diretamente aos telespectadores, para deixar uma última impressão do revolucionário. Uma pessoa que acredita em seus ideais até o último instante, que nunca abandonou a causa dos pobres e com um forte apelo popular. Acreditamos que a construção do Villa que aparece no filme tem como objeto monumentalizar sua imagem, nos moldes apresentados por Napolitano e Morettin como já discutimos.

Essa tentativa de monumentalização de Villa no cinema está inserida em um contexto maior, como já destacamos. Villa não era reconhecido como herói oficial da Revolução Mexicana antes dos anos de 1960. Apenas em novembro de 1966 o nome de Francisco Villa foi colocado no Mural de Honra da Câmara dos Deputados Federais, na Cidade do México, junto a outros heróis nacionais de diversos períodos da história mexicana. Além disso, acreditamos que os eventos de 1968 auxiliaram a acelerar o processo de reconhecimento de Villa como herói nacional que, simbolicamente, culminou com o traslado de seus restos mortais para o Monumento da Revolução na Cidade do México em 1976, juntamente a outras figuras conhecidas como Madero, Cárdenas, Plutarco Elias Calles e Carranza.

## Considerações Finais

Ao final de nossa análise gostaríamos de retomar algumas questões que consideramos de extrema importância. Primeiramente, destacamos a utilização do cinema como uma fonte histórica rica e complexa. Muito além de ser uma forma de entretenimento, o cinema é um veículo que reproduz e constrói práticas sociais, como bem apontou Lagny (1997). Dessa forma, é muito importante que pesquisadores (as) olhem para o cinema como uma forma de representações sociais e procurem utilizar mais essa fonte em suas pesquisas.

Além disso, o filme que analisamos nos ajuda a pensar os usos e abusos do cinema dentro de contextos políticos específicos, pois pode ser utilizado como uma forma de propaganda política e de construção ou desconstrução de figuras e eventos históricos. Assim, devemos sempre tencionar as produções cinematográficas com seus contextos de produção para que possamos fazer uma leitura mais acurada sobre os discursos que são vinculados nessas produções.

A respeito do filme “*La Muerte de Pancho Villa*”, acreditamos que ele buscou construir uma imagem positiva de Villa, menos caricata e folclórica e mais humana e racional. O Centauro do Norte que aparece na tela não é mais o guerrilheiro revolucionário, mas um revolucionário institucionalizado, focado em sua fazenda e nos benefícios que ela pode trazer para as pessoas que estão próximas a Villa. Dessa forma, acreditamos que essa representação de Villa é uma analogia do Estado mexicano, um Estado que ressurgiu da Revolução e agora procura se modernizar para uma nova era. Além disso, o filme procura aproximar as ideias de Villa à chamada “Família Revolucionária”, na tentativa de inseri-lo no panteão de heróis nacionais da Revolução Mexicana.

Por fim, esperamos que esta pesquisa possa contribuir para discussões relacionadas às abordagens entre história e cinema além de investigações acerca das representações sobre a Revolução Mexicana. Existem muitos outros filmes sobre essa temática que podem ser analisados e esperamos que mais pesquisadores (as) se inspirem em nossa pesquisa para começar as suas.

## Referências

- ALFARO, Eduardo De la Veja. Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. México, CONACULTA, 2010.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; LOPES, Maria Aparecida de Souza. A historiografia da Revolução Mexicana no limiar do século XXI: tendências gerais e novas perspectivas. In: *História*, nº 20. São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: editora Unesp, 2010.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (Orgs.). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. *À Sombra da Revolução Mexicana. História Mexicana Contemporânea: 1910-1989*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CHARTIER, Roger. *História da cultura: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.
- GONÇALVES JUNIOR, Ernando Brito. *Armas e cenas: representações cinematográficas da revolução mexicana (1934 - 1970)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2016.
- GUTIÉRREZ, Iris Pascual. El cine comercial de ficción como vehículo de discursos oficiales en México (1946-1952). Industria, público y géneros principales. *Collectivus, Revista de Ciencias Sociales*. Vol. 2, núm. 2- Jul – Dez, 2015.
- KATZ, Friedrich. *Pancho Villa*. ERA, Cidade do México, 2013.
- LAGNY, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4ª ed. São Paulo: UNICAMP, 1990.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro: Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2011.
- MUÑOZ, Gerardo García. La Revolución del echeverrismo. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. México, CONACULTA, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena. [et. al.]. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- ORELLANA, Margarita. *La Mirada Circular: el cine norteamericano de la Revolución*. México, D.F: Artes de México. 2003.
- SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. México, CONACULTA, 2010.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *Pancho Villa: una biografía narrativa*. México: Planeta, 2006.