

*Entre o Pavilhão Mexicano e o Cine Azteca:
cultura visual e formação de identidade no Brasil e México
na primeira metade do século XX**

CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA **

Universidade Estadual Paulista/Assis

Resumo: O artigo procura refletir a partir de uma história visual a elaboração de imaginários políticos e identidades nacionais e transnacionais em perspectiva comparada entre Brasil e México na primeira metade do século XX. O foco principal é a participação mexicana na exposição comemorativa do centenário da independência brasileira em 1922 e os diálogos na indústria cinematográfica de ambos os países na segunda metade dos anos 1940 e início da década de 1950.

Palavras-chave: Cinema; Identidades transnacionais; Exposições universais.

Abstract: The article seeks to reflect from a visual history of the elaboration imaginary political and national identities and transnational comparative perspective between Brazil and Mexico in the first half of the twentieth century. The main focus is Mexican participation in the exhibition commemorating the centennial of Brazilian independence in 1922 and the dialogues in the film industry of both countries in the second half of the 1940s and beginning of 1950s.

Keywords: Cinema; Transnational identity; World's Fair.

* Artigo submetido à avaliação em 22 de novembro de 2012 e aprovado para publicação em 07 de maio de 2013.

** Carlos Alberto Sampaio Barbosa é doutor em História Social pela USP (2004). Possui pós-doutorado no Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) da Espanha (2011). Foi professor visitante do Centro de Investigaciones sobre América Latina y Caribe (CIALC) da UNAM (México, 2007) e da Universidad Autónoma Metropolitana, Unidade Azcapotzalco (México, 2012). É professor de História das Américas no Departamento de História e vinculado ao Programa de Pós-graduação em História da UNESP/Assis. Atualmente desenvolve pesquisa de história visual comparada entre Brasil e México na primeira metade do século XX. Contato: casb@assis.unesp.br.

Na primeira metade do século XX os países latino-americanos passam por profundas modificações tanto sociais, políticas como culturais. As transformações são marcantes devido, em especial, a um desenvolvimento da industrialização, e ao modelo de substituição de importações, a configuração de um mercado interno ampliado pelo deslocamento de uma população camponesa para o mundo urbano e a chegada de levas de imigrantes. Ao longo deste período vive-se uma mudança nas cidades, que se transformaram rapidamente ao mesmo tempo em que surge uma indústria cultural de massa e seus respectivos dispositivos como o cinema, as revistas ilustradas, o rádio e posteriormente a televisão. Estes elementos representavam o modo moderno de sociabilidade urbana que dá origem a novos padrões de visualidade e a uma pedagogia do olhar neste espaço em metamorfose. Embora estas mudanças, segundo alguns autores (VELLOSO, 2003; SEVCENKO, 1998), tenha se iniciado ainda no final do século XIX, elas se potencializaram durante o século XX em especial entre as décadas de 1920 e 1930 que possibilitam uma sensibilidade visual distinta da anterior. Estas transformações atingem um momento decisivo na virada dos anos 1940 para os anos de 1950.

As balizas temporais deste artigo se centram justamente entre estes dois momentos: as décadas de 1920 e 1950. Afinal será nestes anos que se desenvolve uma cultura visual que predominará ao longo do século XX no continente americano, consubstanciada nas películas do cinema, por fotografias, e imagens levadas a cabo por anúncios publicitários, estampadas em livros, cartazes e impressas nas revistas culturais ou mesmo em reformas urbanas com novas conformações arquitetônicas. Julgo que neste momento se estabelece uma cultura visual gestora de um novo imaginário político e identidade nacionais e transnacionais. Será este um momento privilegiado para se examinar como se constituíram repertórios visuais comuns e a circulação de imagens e o surgimento de uma cultura visual tanto no Brasil como no México partindo da hipótese de que ainda que existam dificuldades nos contatos entre ambos os países, ocorreu um intercâmbio de propostas políticas e culturais.

A proposta deste artigo é focar dois momentos decisivos de ambas as sociedades na formação desta visualidade. Os trinta anos que vão do chamado renascimento mexicano logo após a Revolução Mexicana com a fase heróica do muralismo ao apogeu do cinema mexicano consubstanciado no que ficou conhecido como a Era de Ouro do Cinema Mexicano. No caso do Brasil o momento que gira em torno da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos na década de 1920 e a era das bienais (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 21) e da consolidação do cinema inserido na indústria cultural de massa.

Cabe aqui uma breve apresentação dos pressupostos teóricos que dão suporte a minha pesquisa: História Visual, História Comparada e História Conectada. Quando falo de história visual penso as imagens dentro de um contexto mais amplo de uma Cultura Visual. O conceito da cultura visual embora problemático – porque em geral os estudos de Cultura Visual não historicizam seus objetos, daí minha preferência pelo uso da idéia de uma história visual – pode ser útil para os estudos com enfoque interdisciplinar que tem como objeto ademais das próprias imagens em si tudo que esta em torno delas: manifestos redigidos pelos artistas, suas palestras, conferências, textos diversos e documentos além é claro os artefatos, as tecnologias, as instituições da representação visual, enfim, todo o que constituem os espaços da negociação e intercâmbio para a imagem circular. Outra vantagem do conceito de cultura ou história visual é a superação das divisões estanques entre os distintos modos de comunicação visual e entre os produtos considerados populares e de elite. Evita também as formas de periodização histórica e classificação gerais relacionadas como as disciplinas da história da arte mais tradicional (MIRZOEFF, 2003).

No campo da História Visual falamos de uma dimensão visual da sociedade assim como há uma dimensão social, político e todas elas são solidários entre si. Há um entrelaçamento destas dimensões sem hierarquias ou dimensões predeterminadas, porque não há uma compartimentação. A história visual trata de um campo operacional, em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade. Assim a História Visual busca estudar a cultura visual, ou melhor, o regime visual (MENESES, 2003).

Devemos também procurar manter a unidade como uma plataforma da articulação para a investigação e tendo por eixo de desenvolvimento da investigação a problemática histórica. As imagens servem como vetores para a investigação dos aspectos da organização, funcionamento e transformação da sociedade. Por último, os documentos não são objetos de nossa investigação, mas sim a sociedade, através de problemas históricos intermediados pelas fontes visuais. Deve-se também ir além da visão da imagem como um gênero autônomo e tentar captá-la em sua circulação e apropriações dentro de uma dimensão visual, percebendo suas conexões e vínculos com outras imagens tais como a pintura, a gravura, a litografia, os cartazes, o cinema, e as demais linguagens imagéticas, entretanto não subordinadas aos ditames de uma história da arte (MENESES, 2003).

Minha proposta também é estudar comparativamente estes dois países, México e Brasil, na medida em que transcenda as fronteiras nacionais e permita que a investigação sobre a produção cultural e imagética dialogue intimamente com a história social e política, possibilitando uma superação destas abordagens, caminho que me parece extremamente rico para as abordagens entre os diferentes países e regiões latino-americanas. Essa prática que permite por um lado superar a dificuldade de se trabalhar com um universo amplo e diverso como é o continente e ao mesmo tempo possibilite uma investigação mais ampla do espaço latino-americano, inserido dentro de uma mesma problemática. Fujo assim das justaposições classificadoras, generalizações, e hierarquias etnocêntricas (Prado, 2005)

Assim como a professora Maria Ligia Prado (2005), penso que a proposta da *Connected Histories* é compatível com a História Comparada. A proposta da *Connected Histories* de uma história múltipla, que busque as comunicações entre si, ou seja, uma história global permite restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais desconectaram, bloqueadas pelas histórias separadas pelas fronteiras nacionais. Assim as *connected histories* não são incompatíveis com uma história comparada se expurgada de suas visões dicotômicas e eurocêntricas. Tomo as afirmações da professora Maria Ligia Prado (2005) quando afirma que existem muito mais convergências e complementação que exclusão entre as

duas propostas. E são alternativas ricas para um investigador da história da América Latina. Retomo a metáfora para afirmar que pretendo aqui fazer o papel de um electricista conectando alguns pontos dos circuitos entre Brasil e México perdidos ou esquecidos nos últimos anos.

Entre o Pavilhão Mexicano e a Semana de Arte Moderna

Na década de 1920 Brasil e México passaram por uma profunda transformação política e cultural. O México vinha de uma Revolução e reorganizava seu Estado enquanto que o Brasil vivia uma década de conflitos urbanos e rurais. Ambos os países experimentaram um decênio de câmbios radicais em termos culturais com uma redefinição no que diz respeito à compreensão de sua história e identidade como nação. Nestes anos, ambos os países, se reaproximam diplomaticamente depois de uma década de divergências, com a elevação das respectivas legações ao *status* de embaixadas.

Em termos celebratórios e culturais são momentos decisivos. Se no México em 1921 ocorreram as comemorações pela Consumação da Independência, no Brasil 1922 é um ano chave tanto em termos culturais assim como políticos. É o ano das eleições presidenciais, ocorre a Revolta dos 18 do Forte em plena capital federal e a fundação do Partido Comunista Brasileiro. O Estado brasileiro organiza para a comemoração do centenário da independência uma Exposição Internacional inspirada no modelo das exposições universais realizadas no século XIX (Londres 1867, Viena 1873, Filadélfia, 1876, Paris 1889) cujo objetivo é apresentar o Brasil como um país moderno e progressista.

Ano repleto de simbolismo teve outros fatos cruciais como a fundação do Museu Histórico Nacional, a oficialização da letra do Hino Nacional e a Semana de Arte Moderna, evento que consagra o modernismo brasileiro quando escritores e artistas como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Anita Malfatti, Emilio Di Cavalcanti, Victor Brecheret e o músico Villa-Lobos, com uma atitude irreverente e irônica, questionaram a cultura oficial.

A Semana é um marco, pois os artistas-intelectuais brasileiros buscaram redefinir a linguagem tradicional das artes e literatura em contraste com a cultura oficial simbolizada pela Exposição Internacional das Comemorações do Centenário da Independência que ocorria quase que paralelamente na cidade do Rio de Janeiro. A exposição aberta em sete de setembro de 1922 se estende até julho de 1923. Foi organizada em sessões nacionais e internacionais com participações de diversos países ¹. O estilo arquitetônico que predominou foi o colonial português, o que já denota uma visão conservadora, com pavilhões construídos pelos distintos países a exemplo de França que construiu uma réplica do Pequeno (*Petit*) Trianon de Versalhes. Com mais de três milhões de visitantes, era um projeto sumamente caro tanto economicamente como em termos políticos. De caráter oficial, buscava realçar as reformas urbanas ocorridas na cidade nos primeiros anos do século e a modernização da capital federal, em especial as realizadas pela administração do prefeito Pereira Passos (1902-1906). Era uma tentativa de embelezamento ao estilo *Belle Époque* e da transformação urbana com preocupações da saúde pública e o turismo, mas que também possuía uma preocupação de limpeza das populações pobres do centro da cidade. Diga-se de passagem, algo muito parecido com que Porfirio Díaz quase que concomitantemente realizava na Cidade do México.

O presidente Álvaro Obregón (1920-1924), em resposta à participação brasileira nos eventos de 1921, envia uma delegação especial para representar o México, liderada pelo Secretario (equivalente de nosso Ministro) da Educação José Vasconcelos e pelo General Manuel Pérez Treviño. Acompanharam importantes personalidades do mundo cultural e político mexicano como os poetas e escritores Carlos Pellicer, Julio Torri e o intelectual dominicano radicado no México, Pedro Henríquez Ureña. Este grupo formado por alguns dos mais importantes intelectuais denota a preocupação mexicana em obter reconhecimento ao novo regime e a busca

¹ Participaram da exposição países como Argentina, Japão, México, Grã Bretanha, Estados Unidos, Itália, Dinamarca, Checoslováquia, Noruega, Bélgica, França e Portugal.

de prestígio internacional. Acompanha a delegação um batalhão militar e um navio da armada.

Vasconcelos é sem sombra de dúvida um dos principais intelectuais mexicanos daquele período e com forte personalidade. Durante sua estada em terras tropicais, presenteou aos brasileiros uma estátua de Cuauhtémoc, instalada em pleno centro da cidade. O monumento a Cuauhtémoc na Cidade do México, último imperador mexica (azteca), foi inaugurado em 1887 e instalado em plena Avenida *Paseo de la Reforma* principal artéria da Cidade do México desenhada ainda pelo Imperador Maximiliano na época e finalizado pelos governos de Sebastián Lerdo de Tejada e principalmente Porfirio Díaz como símbolo da modernização da cidade. A réplica do monumento instalado em terras tropicais foi feito pela Tiffany de New York e não era considerado por Vasconcelos adequada a sua concepção do novo México. Foi inaugurado no dia 16 de setembro, dia da independência mexicana, na confluência das Avenidas Beira Mar, Oswald Cruz e Rui Barbosa com um discurso de Vasconcelos e distribuição de medalhas comemorativas em ouro e bronze alusivas ao evento.

Vasconcelos realiza conferências, viaja pelo país e tem oportunidade de tomar notas para seu livro *La raza cósmica* publicado em 1925. Segundo Mauricio Tenorio-Trillo foi a presença dele que deu um perfil retórico e ideológico coerente à participação do México no Brasil: “Si había una imagen de México exhibiéndose en Brasil, era obra de Vasconcelos” (1998, p. 274).

Na exposição o pavilhão mexicano, projetado por Carlos Obregón Santacilla e Carlos Tarditti em estilo colonial barroco, possuía cerca de 600 metros quadrados e era similar ao novo edifício da Secretaria de Educação Pública. Foi decorado no piso superior com murais pintados por Roberto Montenegro e Gabriel Fernández Ledesma, com cenas coloniais, pinturas a óleo que remetiam em parte ao repertório pictórico de do século dezenove, e por outro, já remetia as primeiras experiências dos muralistas. Montenegro era um pintor apreciado por Vasconcelos por ser pós-acadêmico e moderno embora mais moderado no estético e político. Completava o interior do pavilhão uma reprodução de Teotihuacán, além de móveis da famosa loja

mexicana *El Palacio de Hierro*, mostras de produtos minerais, alimentícias e cerâmicas mexicanas.

Apresentações musicais também faziam parte das atividades mexicanas a cargo da Orquestra Típica Torreblanca que obteve sucesso com suas apresentações em um festival com canções tradicionais mexicanas conjugadas com declamações de poesias por Carlos Pellicer Mas o que mais nos interessa aqui é que outros artefatos ópticos e visuais completavam a exibição: uma película filmada durante a estadia de Vasconcelos no Brasil ² e supostamente uma exposição de fotografias de Guillermo Kahlo.

O pavilhão e a exposição mexicana, segundo relato da imprensa e de contemporâneos, foi um sucesso de público e crítica e ganhou vários prêmios. A participação mexicana tinha uma preocupação de apresentar o México ao mundo com um claro sentido iconográfico, imagético e visual.

O cinema como uma ponte clandestina entre o México e Brasil

Na segunda metade da década de 1940, principalmente através do cinema, os contatos se estreitam. Neste momento o cinema mexicano se constituía como um meio de comunicação de massa e atingia amplo sucesso não só em seu território, mas em todo o continente. Os filmes mexicanos eram amplamente conhecidos pelo público latino-americano e suas produções definiam uma idéia de identidade baseada na “latinidade”. Segundo Maurício Bragança a indústria cultural mexicana se destacava no continente e possuía uma posição hegemônica no papel de construção de um imaginário cultural. Segundo este autor parecia que o continente se “mexicanizava” distribuindo e espalhando produtos da indústria cultural mexicana que introduziam um repertório simbólico, e poderíamos dizer repertórios visuais, que dialogavam com os nacionais (BRAGANÇA, 2010, p. 2).

² Documental, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, *México en las fiestas del centenario de Brasil*, México, 1922.

Um dos casos concretos são os filmes conhecidos como “cabaretera”. Estes chegaram ao Brasil em parte por conta de uma competente cadeia de distribuição cinematográfica mexicana montada pelo Estado mexicano. Talvez um exemplo simbólico das relações Brasil e México é a construção do Cine Azteca, sala de cinema que existiu na cidade de Rio de Janeiro instalado na Rua do Catete 228, em plena zona central da cidade. O cinema foi inaugurado em 1951 no dia 12 de outubro, Dia da Raça³, sua decoração imitava um templo pré-colombiano remetendo a elementos simbólicos do país de origem.⁴ Construído pelo grupo mexicano de distribuição *Distribuidora Pelmex* chegou a fazer parte de uma rede de 15 salas no Brasil antes de sua falência (LIMA JÚNIOR, 2002, p. 230). A rede possibilitava a distribuição da produção mexicana e contrapunha-se com a já hegemônica norte-americana, o que demonstra a capacidade da indústria cinematográfica mexicana.

Mas este processo não era uma via de mão única. Um dos casos mais interessantes é o filme *Carnaval Atlântida*, produzido pela produtora Atlântida, empresa já consolidada no mercado brasileiro por conta do gênero de comédias cariocas das chanchadas. Seu sucesso também estava vinculado com a configuração de um *star-system* brasileiro com atores e atrizes amplamente conhecidos pelo público nacional. Realizado em 1952 sob a direção de José Carlos Burle, contava com os atores Oscarito, Grande Otelo, Eliana Macedo, José Lewgoy, Roberto Faissal, Cyll Farney, Roberto Restier e a atriz cubana Maria Antoniera Pons, conhecida como “Furacão Cubano”. Destaque especial deve ser feito para diversos cantores de sucesso que fazem participação especial como Dick Farney, Francisco Carlos, Bill Farar e Nora Ney.

Esta chanchada é uma paródia das grandes produções hollywoodanas. A paródia “procedimento retórico comum a nossos dois

³ Data criada pela União Ibero-Americana em 1913 e incorporada por José Vasconcelos nos anos 20 ao calendário comemorativo do Estado mexicano

⁴ Sua sala possuía grandes dimensões afinal acomodava 1.780 pessoas, funcionou até 1973, quando foi fechada e posteriormente o edifício foi demolido dando lugar a um moderno prédio comercial.

exemplos latino-americanos – como um processo de transformação que procura imitar um objeto artístico original de forma cômica” (AMANCIO, 2011, p. 39), é um elemento chave para entender esse gênero. A película em questão faz uso de estratégias de metalinguagem ou metacine. O enredo do filme gira em torno do desejo do produtor Cecil B. de Milho (Renato Restier) em uma clara ironia com Cecil B de Mille, de realizar um épico, Helena de Tróia. Para tanto contrata para escrever o roteiro o professor de filosofia clássica: Xenofontes (Oscarito). A trama se desenrola entre o desejo do produtor de fazer um épico, por um lado, e por outro, a teimosia dos atores e demais funcionários da companhia, entre eles Grande Otelo, de transformar a película em um musical carnavalesco. Numa cena antológica o professor Xenofontes, especializado em Zenão, conhece e se encanta por Lolita (Maria Antonieta Pons). A atriz e dançarina rumbeira subverte o professor de filosofia clássica, representante da cultura de elite, na medida em que o ensina a dançar mambo, gênero da cultura popular, em um ambiente – cenário – de um quarto de hotel com símbolos da cultura grega (estatuas e pinturas). Pode-se afirmar que a parodia se realiza em diversas camadas na mescla da cultura popular e erudita, no jogo de nomes entre o grande diretor Cecil B. de Mille/Cecil B. de Milho. Na junção entre o samba e o mambo, uma ponte de dupla direção entre a música carnavalesca brasileira e a caribenha que problematiza as fronteiras nacionais e coloca em evidência uma latinidade além da esfera musical na sensualidade selvagem de Pons.

Cabe falar um pouco mais da atriz cubana, ela havia participado de diversos filmes mexicanos do gênero *cabareteros* com muito sucesso inclusive no Brasil. Esta participação de uma atriz caribenha que atuava no cinema mexicano se explica, pois as produções daquele país chegavam com regularidade ao Brasil devido à rede de distribuição competente daquele país e assim nosso público estava em sintonia com as atrizes e atores daquele cinema. Assim Pons como nos diz Bragança “era uma cara, e sobre tudo um corpo, muito familiar para o grande público” (2010, p. 5).

Outro elemento musical e mediador neste circuito é a música exemplificada na trajetória do grupo musical *Anjos do Inferno*. Criado em 1934 pelo cantor e compositor Oto Borges teve várias formações ao longo de sua

longa carreira ⁵. O nome do grupo é uma alusão a famosa orquestra de Pinxinguinha *Diabos no Céu*. Foram contratados das principais gravadoras da época na capital federal como a Continental e a Victor, ademais atuam nas rádios cariocas, no Cassino Icaraí em Niterói, assim como no cinema. Membros do quadro da Rádio Tupi por oito anos e intérpretes de grandes sucessos dos principais compositores da Música Popular Brasileira, como Dorival Caymmi, David Nasser, Mario Lago, Ary Barroso, Ataulfo Alves, Nassara e Wilton Batista. Foram responsáveis por sucessos como *Brasil Pandeiro* e *Já que está deixa ficar* ambas as músicas de Assis Valente, *Nega do Cabelo Duro* de Rubens Soares e David Nasser, *Dura lex sed lex*, *Bahia oi! ...Bahia* e o bolero *Barraco abandonado*. Gravaram também o choro *Tico-tico no Fubá* de Zequinha de Abreu e o samba *Dezessete e setecentos* de Luiz Gonzaga e Miguel Lima, além de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, *Bolinha de Papel* de Geraldo Pereira e o *Cordão dos puxa-sacos* dentre tantos outros.

Em 1946 fazem uma excursão por países da América Latina e se estabelecem no México trabalhando em casas noturnas e apresentando shows. Lá atuaram em diversos filmes sendo que na maioria com a atriz Ninón Sevilla (1921)⁶ grande estrela mexicana da época. Um exemplo é o filme *Pecadora* (dirigido por José Diaz Morales, 1947), quando apresentam seu sucesso *Boogie woogie na Favela* música composta em 1945 por Denis Brean e gravada dois anos depois (BRAGANÇA, 2008, p. 160). Assim como no Rio de Janeiro atuaram também em *night-club* e durante dois anos mantiveram um programa no rádio chamado *Coisas e aspectos do Brasil*. Só retornaram para o Brasil em 1951 depois de nova excursão pela Argentina e Chile.⁷ Ninón Sevilla ademais de utilizar os músicos brasileiros vem filmar no Brasil e em 1953, quando rodou no Rio de Janeiro o filme *Uma Aventura no Rio*, dirigido por Alberto Gout.

⁵ Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira teve oito formações distintas.

⁶ Alguns dos filmes de maior sucesso desta fase foram *Senhora Tentação* (1947), *Aventurera* (1949), *Perdida* (1949) e *Sensualidade* (1950).

⁷ Dados retirados do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira <http://www.dicionariompb.com.br/anjos-do-inferno/dados-artisticos> acesso dia 07/02/2012.

Tunico Amancio apresenta outra aproximação entre os dois países com os filmes *Nem Sansão e nem Dalila* e *Lo que le pasó a Sansón*. Segundo o autor ambos os filmes revelavam uma estratégia de confronto com o cinema de Hollywood para se opor ao discurso hegemônico cinematográfico através do uso das comédias populares e da paródia (AMANCIO, 2011, p. 37). O primeiro realizado em 1954 pela Atlântida Cinematográfica e com direção de Carlos Manga tendo Oscarito como protagonista. Um ano após a produção brasileira é lançado *Lo que le pasó a Sansón* tendo como protagonista o ator/comediante mexicano Tin Tan e direção de Gilberto Martinez Solares. Ambos buscavam parodiar o drama bíblico norte-americano da *Paramount Pictures* dirigido por Cecil B. de Mille de 1949.

Segundo Amancio os filmes possuem muitos elementos em comum pois são estrelados por comediantes de sucesso (Oscarito e Tin Tan), fazem alusões a fatos e personagens das respectivas sociedades e através da ironia fazem uma crítica social e política da época e utilizam também a paródia.

O filme brasileiro parte da idéia de que tudo é um sonho. A história se passa em uma barbearia em que trabalham Miriam e Dalila e onde Artur é o gerente que paquera ambas as personagens femininas. O drama tem início quando Chico Sansão, com sua enorme cabeleira, resolve fazer a barba com Horácio (Oscarito) que percebe que se trata de uma peruca. Esta descoberta dá início a uma perseguição que termina num acidente com o carro de fogos de artifício que invade o local de uma demonstração de uma máquina do tempo. Todos (Horácio, Hélio, o cientista/professor Incógnito Von Tempo) são levados para o ano de 1.130 a.C. No passado nossos personagens passam por diversos episódios como a dança de Dalila, o roubo da peruca de Sansão que quase pega fogo mas ele consegue resgatá-la e retomar sua força. Sansão acaba se tornando governador e com o cientista realiza uma série de melhoramentos como o rádio, televisão, elevador, telefone uma forma de parodiar as reivindicações trabalhistas da época. A questão política está presente no slogan “Votai em Sansão um homem de ação”. Impõem uma série de mudanças e controle através de multas e seu discurso é uma imitação de Getúlio Vargas com seus gestos e bordões. O filme assume uma crítica social e política. O rei Artur resolve matar Sansão para retomar seu poder o

que leva ao desfecho da comédia em um novo acidente com o jipe durante o casamento. Temos a volta aos dias atuais e Horácio, quando acorda, vê os enfermeiros que são os mesmos carcereiros que o aprisionará e sai em fuga (AMANCIO, 2011).

No filme mexicano a fórmula se repete embora a história comece já no passado, devido a um corte na versão final da película, as partes do presente que guardam uma grande semelhança com a versão brasileira foram suprimidas. Mas o filme repete a idéia da barbearia. Seguem-se vários episódios como quando Sansão dá um cordeiro para o pequeno Davi para comprar uma televisão. A crítica social também está presente quando o rei Artur traz presentes e afirma que os gêneros estão escassos e a vida cara (AMANCIO, 2011).

As comparações são inevitáveis. As duas obras parodiam o cinema americano, são estrelados por comêcos de sucesso fazem alusão a fatos e personagens de suas respectivas sociedades, usam o recurso do *flash back*, explicitam sua tentativa de imitar Hollywood pela via do deboche. A narrativa religiosa da versão holywoodiana é desmontada e remontada pela incorporação de elementos contemporâneos, eficazes na sátira. Ambos usam a dança e bailarinas, mas se sobressai a atuação dos protagonistas. Horácio (Oscarito) e Sansón (Tin Tan).

Outro filme que nos chama a atenção neste universo é *Calabacitas tiernas* (*¡Ay qué bonita piernas!* 1948), protagonizado novamente por Tin-Tan e dirigido por Gilberto Martínez Solares e produzido pela CLASA. Este filme chama a atenção por se contrapor ao discurso hegemônico que proclama a identidade nacional mexicana no mestiço. Neste filme ao contrário do discurso dominante o México é um país formado por diferentes nacionalidades reunidas: um espanhol toma conta da casa de penhores, um argentino que é o empresário do *night-club*, e a situação se internacionaliza ainda mais quando temos uma dançarina cubana (Amalia Aguilar), um grupo espanhol de flamenco e uma cantora brasileira interpretada por Rosina Pagã (ROSINA COZOLLINO, 1919) ademais da atriz argentina Nelly Montiel. A língua é outro item que contesta este nacionalismo. O protagonista usa constantemente o inglês e até o português em seus diálogos, algo inusual,

para o cinema de fala hispânica, mas que sem dúvida, tinha em mente o público potencial do Brasil.

Rosina Pagã é uma das Irmãs Pagãs, duo formado por ela e sua irmã Elvira e que atuaram no circuito de rádio e espetáculos cariocas até esta última se casar. Rosina posteriormente fez carreira internacional como cantora e atriz em diversos filmes. Casou-se no México onde se estabeleceu definitivamente. A atriz e rumbeira mexicano-cubana Amalia Aguilar (1924) era conhecida pelo apelido de “a bomba atômica”⁸ devido a sua forma frenética de dançar, atuou nos Estados Unidos junto a Carmem Miranda.

O filme gira em torno de Tin Tan que depois de uma tentativa fracassada de se suicidar, assume o lugar de um empresário arruinado de um cabaré e acaba por montar um espetáculo musical internacional mesmo sem dinheiro. O filme se desenrola entre os flertes de Tin Tan que leva as mulheres a lutarem por seu amor entremeados por números musicais. Algumas cenas chamam a atenção dentro de nossa preocupação como quando logo que Rosina Pagã se encontra com Tin Tan mescla em seu diálogo palavras em português e a letra do samba *Nega do cabelo duro*. Já em outra cena canta um samba em um quarto em que existem diversos animais referentes ao Brasil: um pequeno macaco, periquitos e dois papagaios. Rosina também é constantemente acompanhada por um músico vestido como malandro carioca e utiliza seu chapéu-palha como pandeiro. Em outro momento do filme Tin Tan pede que ela imite os trejeitos das mãos de Carmem Miranda.

Em uma cena marcante que ocorre no meio do filme sucede um encontro entre os elementos cubanos e brasileiros em uma grande confraternização musical que remete a uma carnavalização, em que todos os atores do filme dançam juntos. A música, tanto faz se é rumba ou samba, conjuntamente com a sensualidade são os elementos formadores de uma

⁸ Cabe destaque aos apelidos destas rumbeiras-atrizes “A Bomba Atômica”, “Furacão Cubano” todos fazendo relações entre acontecimentos do momento político como a corrida armamentista da Guerra Fria ou a elementos da natureza característicos da região e os atributos físicos e os estilos de dança. Enquadram-se como coloca Mauricio Bragança na utilização do corpo feminino como um atributo na construção da identidade da região.

identidade latino-americana que embora construída pela mediação do cinema norte-americano é reapropriada e resignificada no cinema de nossos países para se contrapor à hegemonia da indústria cultural estadunidense.

Cabe uma breve comparação entre Oscarito e Tin Tan. O primeiro, ou melhor, Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz, nasceu em 1906 em Málaga, Espanha. Sua família é de origem circense (pai alemão e mãe portuguesa). Foi palhaço, trapezista, ator e acrobata, estreou no cinema em 1935 e atuou em dezenas de filmes (aproximadamente 50) e sua história esta intimamente ligada às chanchadas. Em comum com Tin Tan ambos possuem uma extensa filmografia, trabalhavam em duplas com um forte uso da *performance* física e verbal e tendo se consagrados como comediantes.

Já Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo, ou simplesmente Germán Valdés, Topillo Tapas ou Tin Tan, embora nascido na Cidade do México numa família grande ⁹ passou a juventude em Juarez região de fronteira com os Estados Unidos. Território de passagem, região em que a questão da identidade é fluida ou problemática. Inicialmente trabalha no rádio onde desenvolve um personagem o “superpachuco” que fala uma língua híbrida, incorporando palavras, expressões de distintos idiomas como o inglês, francês, italiano e chega a falar algo de português e até se apropriando de diferentes acentos espanhóis e repentinamente falando como um cubano ou andaluz. Sua postura não é apenas um enfrentamento aos ditames da Real Academia, mas também contra os ditames pós-revolucionários que afirmava que o México era um resultado da mestiçagem. Segundo John Mraz “O Pachuco Tin Tan era um personagem permeável, infectado pelas culturas internacionais ao seu redor” (2009, p. 129). A própria figura do pachuco era uma afronta ao novo nacionalismo assim como as tradicionais noções de mexicanidade então em vigor. É interessante colocá-lo em contraposição a outro ator simbólico do ser mexicano, Cantiflas, outro

⁹ Um dos irmãos de Tin Tan é Ramón Valdés, mais conhecido por seu papel de Senhor Madruga na série Chaves. Ele inclusive faz um pequeno papel em *Calabacitas Tiernas*.

cômico de sucesso deste mesmo período, mas que encarna o mestiço mexicano.

O cômico em muitos dos seus filmes realiza uma crítica às concepções de identidade mexicanas tanto sociais como estéticas da época. Em seus trabalhos ridicularizam os ricos com sua frivolidade, seu desejo por jóias, festas regadas a *cocktails* e as elites governantes representadas pela figura do policial descuidado com as leis. Os Estados Unidos estão constantemente em seus filmes, por suas roupas, pelo uso do inglês em frases e palavras, ou mesmo em vários personagens norte-americanos que contracenam com ele e também por diversas referências a fatos, pessoas e locais.

Ambos os atores são originários de zonas marginais, fronteiriças e que com suas atuações carregadas pela utilização do verbal e corporal colocam em cheque as propostas de um cinema-indústria por uma busca daquilo que ainda é popular-artesanal que atinge um público ainda ligado as estas atividades circenses e teatrais. A música também mantém um papel central. Ademais coloca em debate certa identidade urbana ou rural.

Brasil e México entre 1922 e 1950

A participação na exposição internacional de 1922 era uma síntese do que Vasconcelos pretendia que fosse a nação mexicana, ou melhor, o que entendia por sua essência: a alegoria da herança espiritual espanhola mesclada com a influência indígena. O pavilhão mexicano era uma arquitetura híbrida, mas fundamentalmente neocolonial. Uma mescla de um movimento pró hispanista com elementos indigenistas que se conectam em um nacionalismo revolucionário. Na década de vinte começa a ser construída uma nova imagem da nação em que prevalece a mestiçagem. Nesta década o México de Vasconcelos tenta transmitir uma imagem de nação já mestiça ou híbrida, mas com essência mais hispânica e antitanque.

A presença do México no Rio em 1922 significou uma mudança de geração na construção dos símbolos nacionais em que se destaca a raça, entre o mestiço e o hispanismo, e a obsessão com o estilo, parafraseando Tenorio-

Trillo (1998) o México no Rio foi filho dos labirintos do pensamento de Vasconcelos que acreditava numa espécie de messianismo hispânico.

Já o México dos filmes de *cabaretera* dos anos 1940 e 1950 e das comédias populares, assim como o Brasil das *chanchadas* e do samba, dialogava com a construção de identidades nacionais que mediada pela indústria cultural norte-americana, permitindo a criação de novos repertórios visuais o que possibilitou a elaboração de uma idéia de identidade latina transnacional. Procuramos evitar uma visão puramente negativa da participação da indústria cultural norte-americana em especial o cinema. Concordamos com afirmação de Mauricio Bragança quando diz:

Descartando uma visão reducionista que ainda insiste em analisar a passagem de Carmem Miranda por Hollywood a partir de uma chave de leitura nacionalista brasileira, preferimos dar ênfase à produção destas representações discutindo a construção de um imaginário sobre a América Latina a partir de um complexo processo no qual estão implicados os próprios latino e hispânicos ao problematizarem questões em torno das hierarquias dominantes de raça, cultura e nacionalidade. A latinização de Carmem Miranda nos filmes de Hollywood, assim como a performance da rumbeira no cinema mexicano, são partes de um mesmo processo de criação de um imaginário latino-americano [...]. [...]Assim, a periferia devolveia como resposta a apropriação nacional das imagens forjadas pelo centro na sua relação com a periferia, desautorizando um modelo de recepção que se reduzisse a uma postura meramente passiva (2008, p. 156 e 159).

A América Latina da segunda metade dos anos 1940 e dos anos 1950 com seus cômicos, seu cinema e sua música mais do que uma postura de recepção passiva, e num processo rico de reapropriação e de ressignificados culturais criou novos repertórios visuais, o que possibilitou a construção de um imaginário político e uma possível identidade latina. Mais que países isolados existiam verdadeiros circuitos, ou para usar um termo de José Carlos

Avellar (1995), uma ponte clandestina entre México e Brasil que mesmo dentro da indústria cultural de massa deu margem a um dos momentos mais ricos de nosso subcontinente.

Referências

- ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boytempo, 2004,
- AMÂNCIO, T., “Fuzuê em Gaza (poder, corpos e humor)” in AMÂNCIO, T. e TEDESCO, M. C (orgs.). *Brasil México: aproximações cinematográficas*. Rio de Janeiro: EdUff, 2011, p.37-51.
- AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina: teorias do cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- BARBOSA, C. A. S., “Imaginários políticos no Brasil e México”. In: BARBOSA, C. A. S.; BEIRED, J. L. B (orgs.). *Política e Identidade Cultural na América Latina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 69-89.
- BRAGANÇA, M. “Carmem Miranda e a Cabaretera Mexicana. Corpo, Fronteira e mediações em torno do nacional-popular na cultura latino-americana”, in revista *Fronteiras*, São Leopoldo, vol. 10, n. 3, set-dez., 2008, p. 152-162. Disponível em: <<http://www.unisinos.br/revistas/index.php/fronteiras/issue/view/120>>. Acesso em 3/11/2012.
- BRAGANÇA, M. “Hibridaciones y mediaciones latinoamericanas: la cabaretera en el cine brasileño”. *Razón y Palabra*, n. 71, año 15, p. 1-14, feb-abr, 2010. Disponível em: <<http://razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/BRAGANCA-REVISADO.pdf>>. Acesso em 4/11/2012.
- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/anjos-do-inferno/dados-artisticos>>. Acesso dia 07/02/2012.
- LIMA JÚNIOR, W. *Viver de cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

- MENESES, U. T. B. de, “Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MIRZOEFF, N. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 2003.
- MRAZ, John. *Looking for México: modern visual culture and National Identity*. Durhan/London: Duke University Press, 2009.
- PRADO, M. L. C., “Repensando a história comparada na América Latina”. *Revista História USP*, n. 153, 2º, 2005, p. 11-33.
- SEVCENKO, N. “O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: SEVCENKO, N (ed.) *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. República: da Belle Époque à era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.
- TENORIO-TRILLO, M. *Artilugio de la nación moderna*. México: FCE, 1998.
- VASCONCELOS, J. *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe, 1966.
- VELLOSO, M. P., “Os sentidos do modernismo: raízes e rupturas”, in FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N (eds.) *Brasil Republicano*. Vol. 1. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 353-386.