

As masculinidades em *María Candelaria* e *Flor Silvestre* (de Emilio “Indio” Fernández)

por Joelma Ferreira dos Santos *

Resumo: O cinema mexicano viveu sua época de ouro nos anos 1940, período de efervescência político-social pós-revolucionária em que estavam em pauta discussões sobre a construção da identidade nacional, do tipo representacional “do mexicano” e, conseqüentemente, de um ideal de masculinidade. É nesse contexto que se situam as obras *María Candelaria* (*María Candelaria (Xochimilco)*, Emilio Fernández, 1943), e *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943), dirigidas por um dos maiores cineastas daquele país, cujos filmes contam, em grande medida, com personagens indígenas. O objetivo deste ensaio é discutir representações de masculinidades nos filmes supramencionados, considerando os elementos étnicos e sociais presentes nessas obras, num momento em que se forjava um modelo baseado no fenótipo do branco, dono de fazendas e senhor de outros homens e mulheres. Para tanto, serão discutidos conceitos como masculinidades hegemônicas e subalternas a partir R. Connell, entre outros autores.

Palavras-chave: gênero, masculinidades, cinema mexicano.

Abstract: Mexican cinema had its golden age in the 1940s, a period of post-revolutionary socio-political unrest in which discussions about the construction of national identity and of the representational type known as "Mexican man", and consequently, of an ideal of masculinity, were on the agenda. It is in this context that *María Candelaria/Portrait of Maria --María Candelaria (Xochimilco)*, Emilio Fernández, 1943) and *Flor Silvestre/Wild Flower* (Emilio Fernández, 1943) are situated. Both are directed by one of the country's greatest directors, whose films portray mostly indigenous characters. This essay discusses the representations of masculinity in the aforementioned films, considering the ethnic and social elements present in these works at a time when a model based on the white phenotype --farm owner and master of other men and women-- was being forged. The article is based on concepts such as R. Connell's hegemonic and subaltern masculinities among others.

Key words: gender, masculinities, Mexican cinema

Introdução

O contexto histórico em que o cinema mexicano começou a florescer, em meados dos anos 1930, foi o de um país ainda em fase de reconstrução e recuperação, posto que pouco mais de uma década o separava da devastadora guerra civil vivida ao longo de quase dez anos. Nessa época, o país começava a se estabilizar politicamente após as constantes mudanças de dirigentes que caracterizaram o período revolucionário e o subsequente. Foi um momento de intensos debates intelectuais acerca dos caminhos que o país deveria seguir, da busca da modernidade, da construção de um projeto de identidade nacional e de uma ideia de mexicanidade que pudesse incluir a sempre esquecida população indígena, que participou de forma ativa na Revolução.

O anseio de construir uma nação pós-revolucionária em novas bases estava presente em diversos âmbitos artísticos: pintura, literatura, música e, claro, cinema. Com as lembranças da Revolução ainda presentes, prevaleceram no cinema mexicano os temas sociais e cotidianos, terreno fértil para o desenvolvimento do melodrama, principal gênero cinematográfico da chamada época de ouro (1939-1952), no qual o tema da identidade nacional a ser forjada estava subjacente. A comédia *ranchera* e o melodrama cidadão, subgêneros do melodrama, se encarregaram de “ensinar” modelos de masculinidade, feminidade, família, virtude e, conseqüentemente, de sociedade.

Por seu caráter “educativo”, no melodrama (e subgêneros dele derivados), homens e mulheres desempenham papéis marcadamente diferentes e estereotipados (Oroz, 1999). Traços de um determinado modelo de masculinidade são acentuados e opostos aos femininos, cuja caracterização oscila entre o protótipo da santa e o da prostituta. Entretanto, esse padrão de masculinidade vai sendo construído não somente em detrimento das mulheres,

como também de outros homens, cujas características não se encaixam no perfil “eleito” como ideal. Assim, ainda que saibamos que há uma clara hierarquização entre os sexos, ao se falar de masculinidade, temos que considerar que ela não é única, homogênea, e que está traspassada por diversos fatores, entre os quais não se pode desprezar, por exemplo, o grupo social e étnico a que pertencem os homens ou a forma de exercer a sexualidade.

Neste ensaio são analisados dois filmes do diretor Emilio “Indio” Fernández: *María Candelaria (Xochimilco)*¹ e *Flor Silvestre*, ambos produzidos em 1943. *Flor Silvestre* tem como pano de fundo a Revolução Mexicana, tema tão caro à cinematografia dos anos 1940. A história está ambientada no México rural, no limiar da segunda década do século XX. José Luis é o filho de um *hacendado* que resolve se casar em segredo com seu amor de infância, a campestina Esperanza, e participar da guerra na condição de revolucionário. Por estas decisões, entrará em conflito com seu pai, Don Francisco Castro, e deflagrará o ponto de tensão do filme que terminará com o fuzilamento de José Luis, depois de ele vingar a morte do pai.

A história de *María Candelaria* é o melodrama típico: a personagem que dá nome ao filme é uma índia de Xochimilco, rechaçada e privada da convivência social porque sua mãe era uma prostituta. Por essa razão, vive em um casebre, longe da cidade, de onde somente sai em ocasiões muito raras, mantendo permanente contato com seu noivo, Lorenzo Rafael –com quem pretende se casar e talvez se livrar da maldição– e, circunstancialmente, com o padre da cidade. No entanto, como é muito bonita, desperta o interesse e a admiração de outros homens, a exemplo de Don Damián, que a deseja como mulher, e do pintor do *pueblo*, porque a vê como modelo para representar a

¹ *Xochimilco* foi o título pensado inicialmente para este filme. A alteração ocorre posteriormente, com a agregação, no início, do nome da personagem principal, título com o qual o filme foi lançado. A palavra Xochimilco, de origem nahuátl, corresponde a uma região de canais da Cidade do México, declarada Patrimônio Mundial pela UNESCO. Neste trabalho adoto o título pelo qual a película é mais conhecida: *María Candelaria*.

“autêntica beleza indígena”. A descoberta, pela população, do quadro pintado com o rosto de Candelaria e o corpo de outra modelo que se faz passar por ela irá desenvolver o clímax da película. Com Lorenzo Rafael preso por roubar um vestido para o casamento, Candelaria, sem ninguém para defendê-la, é apedrejada pela população ensandecida. A história se remete ao ano 1909, portanto, anterior à revolução.

A intenção aqui é pensar as representações das masculinidades, considerando os elementos étnicos e sociais presentes nestas obras, num momento em que estavam em pauta debates determinantes para a construção da identidade nacional e do tipo representacional “do mexicano”, conseqüentemente, de um ideal de masculinidade cuja maior referência, até então, era o fenótipo do branco, dono de propriedades e senhor de outros homens e mulheres. Para tanto, serão problematizadas as formas e o contexto em que ocorrem essas representações e discutidos conceitos como masculinidades hegemônicas e subalternas a partir R. Connell, entre outros autores.

Emilio Fernández e o contexto da produção das películas

A busca de uma identidade para o povo mexicano, como de outros na América Latina, foi problemática. Segundo Montfort (1994: 344) “a imensa carga popular que o movimento revolucionário trouxe consigo redefiniu o papel que ‘o povo’ desempenharia nos projetos de nação surgidos durante a luta de 1910-1920 e nos anos subsequentes”. Nesse sentido, ainda de acordo com o autor, três correntes de pensamento estavam em pauta nessa discussão: o hispanismo, o indigenismo e o latino-americanismo. A primeira representava o discurso elitista, a segunda propunha que “era necessário reivindicar o passado indígena, brutalmente negado pela conquista espanhola” e a terceira enfatizava “seus projetos e sua confiança no futuro” (Montfort, 1994: 350-351). Mesmo a corrente indigenista, cuja maior virtude foi demonstrar uma real preocupação com a situação de descaso em que vivia a maioria da população de origem

indígena e, de fato, denunciá-la, também foi bastante influenciada pelo pensamento cientificista da época.² Assim, a ideia de integração defendida pelos indigenistas levava, talvez de forma inconsciente, a noção de inferioridade do índio, posto que o “progresso” da sociedade ocidental era usado como argumento a favor da integração.

O caso de Emilio “Indio” Fernández, diretor das películas objeto deste ensaio e de uma série de outras com temática indígena, inscreve-se nesse contexto. Filho de mestiço e índia, e com traços predominantemente indígenas, tem sua vida marcada pelo preconceito, especialmente depois que seu pai contraiu novo matrimônio, e isso, segundo Antón (2002), se refletirá em suas obras.

Fernández saiu do México no período pós-revolucionário e viveu alguns anos nos Estados Unidos, durante os quais trabalhou em Hollywood. Voltou a seu país onde iniciou atividades como ator para posteriormente transformar-se em um dos grandes referentes do nacionalismo e do indigenismo mexicanos, já na posição de diretor. Sua permanência nos Estados Unidos durante alguns anos e o olhar externo para seu país provavelmente teve reflexos também sobre sua obra. É importante considerar que antes da consolidação da indústria cinematográfica do México, o cinema de Hollywood lançava um olhar negativo sobre os mexicanos, geralmente retratados como bêbados, bandidos e traidores (Tuñón, 2009: 84). Vale ressaltar, ainda, que esse “mexicano” era identificado pelo fenótipo: geralmente índio ou mestiço.

Uma das principais preocupações de “Indio” foi fazer um cinema que não fosse imitação do estadunidense e pudesse representar a mexicanidade, expressão

² O pensamento cientificista predominante entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX teve peso significativo em todo o processo de construção das identidades nacionais latino-americanas. Exemplos disso são os grandes debates em torno da mestiçagem e a consequente busca de solução para o “melhoramento da raça” na imigração europeia –como ilustram, de maneira particular, os casos do Brasil e Argentina– ou, numa perspectiva inversa, a defesa de uma raça cósmica ou quinta raça, defendida por José Vasconcelos (1925) no México.

que, para ele, guardava estreita relação com as raízes autóctones do país. Na qualidade de nacionalista e indigenista, e para quem “fazer cinema tem que ser outra maneira de reverenciar, de servir à pátria”,³ utilizou esse meio para denunciar injustiças sociais, expor o caráter inacabado da revolução e, em certo sentido, para “sublimar” os povos originários na tentativa de desfazer a imagem negativa construída por Hollywood.

A escolha de filmes desse diretor, portanto, deu-se em virtude de sua importância como cineasta no período de construção da identidade nacional dos mexicanos. A opção por *María Candelaria* e *Flor Silvestre* se deve ao fato de que são películas do início da chamada época de ouro (1939-1952) do cinema mexicano, com sucesso de público e de crítica, e nas quais há uma presença marcante desses grupos. Embora o protagonismo nas duas obras recaia em figuras femininas, ambas representadas por Dolores del Río, esses filmes-fontes permitem uma análise das representações de gênero em que as masculinidades se mostram heterogêneas e hierarquizadas.

Em *Flor Silvestre*, filme em que a questão das desigualdades sociais serve de fio condutor para o melodrama vivido por José Luis e Esperanza, mas também para dar sustentação à militância política do diretor, o tema da Revolução é utilizado para expor as razões pelas quais os camponeses aderiram à guerra, mas termina por realçar a hierarquização das masculinidades, numa escala em que prevalecem não somente os elementos sociais, mas também os de caráter étnico.

Enfrentar os revolucionários sem medo, mesmo que isso venha a lhe custar a vida eleva os valores e virtudes de Don Francisco. Colocar-se à disposição da causa revolucionária ainda que para isso seja necessário afrontar um pai rico, poderoso e temido, abandonar a esposa e um filho recém-nascido, além de

³ Ma. Luisa Algarra, “Habla un autorizado. Emilio Fernández. Luchador, vencedor y consejero” em *Cinema Repórter*, núm. 207 B, 1942: 8-9, citado em Tuñón (2009: 86).

enfrentar de cabeça erguida um batalhão de fuzilamento, como faz José Luís, possivelmente também o torna um modelo de masculinidade admirável naquela época. Por outro lado, é possível constatar a presença marcante de camponeses que, mesmo tendo aderido à causa da revolução, aparecem constantemente em visível situação de embriaguez e cometendo atos que denotam insensatez, além de ser dada grande ênfase aos aproveitadores da causa revolucionária –os bandidos–, todos eles pertencentes a grupos étnicos minoritários.

O que se percebe em *María Candelaria*, por sua vez, é a combinação do gênero melodramático com o tema indigenista. Contudo, como foi observado por alguns especialistas em cinema, o indigenismo deste diretor apresenta ambivalências e contradições (Tuñón, 2009: 84) e é marcado por elementos que denunciam certa negação do índio, ainda que a intenção primordial tenha sido sublimá-lo. Um dos elementos que chamam mais atenção nesse filme é a utilização de rostos ocidentais para “reivindicar a beleza indígena” (Antón, 2002: 106). Mesmo que Fernández tenha sido influenciado pelo cinema de Serguei Eisenstein, cuja utilização de pessoas comuns representando a si mesmas é uma das características principais, a índia María Candelaria é vivida por Dolores del Río, atriz que também teve uma trajetória de sucesso no cinema hollywoodiano, e seu noivo, Lorenzo Rafael, é representado por Pedro Armendáriz que tampouco tem ascendência indígena.⁴ Por outro lado, pode também ter sido uma jogada de mestre do diretor, posto que Del Río, como outras atrizes de sua preferência, vieram a compor o *star system* mexicano.

A escolha do gênero melodramático para dar sustentação a seu argumento indigenista de caráter moralista casa-se de modo perfeito. A personagem María Candelaria procura se redimir do suposto pecado cometido por sua mãe

⁴ Os dois filmes analisados são protagonizados por Pedro Armendáriz e Dolores del Río, dupla que, somada ao fotógrafo Gabriel Figueroa, formou com Emilio Fernández uma das mais importantes equipes da indústria cinematográfica mexicana.

levando uma vida de completa resignação e retidão moral. Mesmo vivendo só e tendo a presença de seu noivo em diversas ocasiões, mantém com ele uma relação fraternal, totalmente assexuada e quase sem nenhum tipo de contato físico, como se quisesse provar para todos que poderia ser diferente de sua mãe e se livrar do estigma.

Oroz (1999) observa que os espectadores do final dos anos 1940 ainda pertenciam a uma sociedade de tipo agroexportadora, cuja estrutura produzia rígida hierarquia social, em que uma minoria concentrava renda e poder. Segundo ela, há uma relação melodrama/convencionalismos sociais, característica de toda a produção da cultura de massas, cujos significados morais que defende correspondem a valores patriarcais judaico-cristãos. A empatia com o público, portanto, é gerada pela reafirmação de valores conhecidos e assimilados pelo espectador. A mulher é peça fundamental na estrutura social de caráter patriarcal. É a partir dela, de sua compensação quando “boazinha” ou de seu castigo quando “má”, que os padrões de comportamento vão sendo moldados. De uma forma muito didática, como é peculiar ao melodrama, o que Fernández fez principalmente através de seus personagens indígenas, ainda que sua intenção fosse outra, foi ratificar o sistema de convenções sociais que vigorava no seio da sociedade mexicana. A partir daí foram forjados modelos de masculinidade e feminidades, como veremos a seguir.

As masculinidades em *Flor Silvestre* e *María Calendaria*

Don Francisco Castro, respeitável *hacendado* de *Flor Silvestre*, é branco, casado, pai de dois filhos –uma moça e um varão–. Suas propriedades no *Bajío mexicano* são tão extensas que, conforme expressa a personagem Esperanza no epílogo do filme, mesmo caminhando de dia e de noite não se chega aos seus limites. Em suas terras há uma grande quantidade de gado e também

vivem muitos peões, sobre os quais ele parece exercer poder e controle, indistintamente.

Em *María Candelaria*, Lorenzo Rafael representa o extremo oposto. Índio de Xochimilco, não possui terras, exceto as *chinampas* nas quais cultiva flores e legumes para vender nos *pueblos* dos arredores da Cidade do México. Ainda não é casado, portanto não tem filhos, e seu matrimônio com María Candelaria está condicionado ao futuro nascimento de filhotes do único animal que sua noiva possui, uma porquinha ainda muito jovem –elemento utilizado no filme apenas para realçar o estado de pobreza dos noivos–.



O *hacendado* de *Flor Silvestre* é ativo, confiante, autoritário. Sua primeira demonstração de autoridade ocorre já no início da película em relação à esposa e à filha, ao falar mais alto que a primeira e ao reprimir a segunda por

se pronunciar sem ser perguntada. Ambas se calam, não ousam afrontá-lo, como se espera de esposas e filhas no início do século passado. O mesmo não ocorre, entretanto, com seu filho José Luis, que o enfrenta “como homem”, em defesa de sua esposa Esperanza, expulsa pelo pai do ambiente reservado às pessoas bem nascidas, como sua mãe e irmã. Nesse embate entre pai e filho, ambos estariam em igualdade de condições, não fosse pelo fato de que o *status* de proprietário e pai confere “naturalmente” maior autoridade a Don Francisco.



A natureza contestatória apresentada por José Luis tem duplo significado no filme. Por um lado, serve para demonstrar toda a virilidade que deve caracterizar os homens da elite, numa clara distinção, por exemplo, da atitude submissa assumida pela irmã e a mãe diante do pai. Por outro, dá oportunidade a que Don Francisco demonstre seu poder de patriarca, proibindo

o filho de retornar à casa paterna enquanto mantiver o casamento com uma moça pobre –verdadeira afronta numa sociedade marcada por forte estratificação social–, privando-o do usufruto dos bens materiais da família e, inclusive, impondo-lhe castigos físicos quando este vai até sua casa para conversar, juntamente com o pai de Esperanza, e ambos visitantes estão visivelmente embriagados. A embriaguez, por sinal, segue associada aqui ao populacho, como se percebe em diversas cenas de *Flor Silvestre*.

Situação distinta se percebe em *María Candelaria*. Lorenzo Rafael é humilde, desconfiado, submisso. Quando procura o dono do armazém no *pueblo* para saldar a dívida de sua noiva, a atitude chega a ser patética. Retira o chapéu, dá bom dia a Don Damián e abaixa as vistas, humildemente. Diante do silêncio deste, volta a olhá-lo rapidamente, repete a saudação e outra vez desce o olhar em direção ao solo. Sua postura diante do pretense rival, em vez de denotar orgulho e altivez pela vantagem na disputa pelo amor de María Candelária, é de completa derrota e submissão. Não esboça qualquer reação, nem sequer quando Don Damián o empurra para sair da fila onde os índios vítimas da malária recebem a quinina enviada pelo governo.

A preocupação em sublimar o indígena em *María Candelaria* sobrepassa a de mostrar o México mais próximo do real. O caráter de pureza do indígena representado pelo personagem Lorenzo Rafael o distancia quase por completo do modelo de masculinidade incorporado por outros homens no filme. Lorenzo é tão humilde e manso como uma mulher deveria ser e tão assexuado quanto se espera que seja María Candelaria, cujo objetivo maior é se aproximar do protótipo da santa⁵ e se distanciar ao máximo do modelo da prostituta representado por sua mãe. As únicas características da masculinidade tradicional presentes em seu modo de ser se apresentam quando este

⁵ A fotografia de Gabriel Figueroa praticamente a transforma na Virgem Maria: lenço cobrindo a cabeça, olhar suplicante, fisionomia angelical.

determina a María Candelaria o que deve fazer ou quando se coloca na posição de seu defensor.

Don Damián, por sua vez, representa a própria contradição. Possui características fisionômicas indígenas, mas não se vê como tal. Distingue-se dos demais homens do *pueblo* por ser proprietário de um armazém e, principalmente, por não se perceber como um deles. Demonstra desprezo por todos os índios e desconfia de seu caráter e honestidade: “Esses índios miseráveis são como a pele de Judas!”. Seu sentimento de não pertencimento a esse grupo social é reforçado pela indumentária –mais próxima a de um *charro* que a de um camponês indígena–, pelas palavras ofensivas preferidas contra aqueles e pela relação estabelecida com representantes do governo na localidade, atuando como distribuidor do medicamento para curar os indígenas afetados pela malária. Mostra-se autoritário, mas não goza de autoridade sequer sobre as mulheres,⁶ como se percebe em algumas cenas que serão comentadas mais adiante.

Outros personagens como o meeiro Don Melchor (pai de Esperanza), o coronel Rubén Peña, os irmãos *fora da lei* Úrsulo e Rogelio Torres (este último representado pelo próprio diretor), o pároco e os peões Reynaldo e Nicanor em *Flor Silvestre*, e os agentes de saúde, o pintor, o médico, o delegado e também o padre em *María Candelaria*, compõem um quadro bastante complexo das masculinidades criadas por Emilio Fernández.

O que há de comum entre estes personagens dos dois filmes, além do fato de terem nascido do sexo masculino e no mesmo país? Representam um mesmo padrão de masculinidade?

⁶ A intenção aqui é reforçar a diferença entre os dois termos, autoritário e autoridade. O exemplo visa apenas enfatizar a falta de autoridade do personagem numa época em que a superioridade masculina era entendida como natural.



Masculinidades hegemônicas x subalternas

A masculinidade é vista e analisada por Sergio de la Mora (2006), entre outros autores, a partir da pergunta “o que significa ser homem?”. E como isso muda ao longo do tempo e varia de acordo com o espaço, inclusive no mesmo espaço e tempo, torna-se impossível ou ineficaz tentar encontrar uma definição para o termo. Para Redondo (2003), por exemplo, sua noção “é muito ampla e ambígua, diferente em cada cultura, sociedade e tempo histórico, para fixar um conceito estático e imutável”. A masculinidade, tanto quanto a feminilidade, é uma construção cultural e não está determinada pelo sexo.⁷ Cabe ressaltar que em grande medida ela se constrói em oposição à feminilidade, daí a dificuldade em invocar uma sem relacioná-la com a outra (Scott, 1996). Em geral, é resultado de longo processo e de vários recursos e estratégias para construí-la,

⁷ Ver sobre a Teoria Queer.

assim como resulta em padrões variados. Isso significa que não há uma única maneira de ser um homem em um determinado tempo e lugar, mas que, sim, há um modelo socialmente aceito, juntamente com a ignorância – acompanhada de rechaço– relativo às demais formas de sê-lo que estejam em desacordo com o modelo de masculinidade vigente em cada sociedade, em um dado momento. Daí porque é mais coerente falar em masculinidades, no plural.

Não é possível precisar exatamente quando começaram a se formar os padrões de masculinidades que prevaleceram no ocidente. Sem ir muito longe na busca dessas origens, como fez Oliveira (2004), vários pesquisadores têm acompanhado este processo, analisando sua construção e sua reafirmação através da escolha ou determinação dos brinquedos infantis, dos esportes,⁸ dos rituais de iniciação, da educação escolar e familiar, da escolha da carreira profissional, da domesticação do corpo/comportamento (Albuquerque Jr., 2007) e até mesmo das artes;⁹ enfim, de vários mecanismos que têm sido utilizados ao longo do tempo para marcar e perpetuar a diferença entre os sexos. Verifica-se que, desde cedo, homens e mulheres aprendem que ser homem envolve uma série de atitudes, como ter de demonstrar coragem, força física e moral –até mesmo certa dose de violência– e não poder parecer sensível, muito menos frágil. Isso significa ter atitude dominadora diante das mulheres, o que inclui ter o controle financeiro, moral e emocional da família. Finalmente, foi criado um modelo que tem sido imposto e que prevaleceu de forma que qualquer "desvio" tem sido tratado como uma anomalia.

Como foi dito anteriormente, as masculinidades são construídas inicialmente em oposição às feminilidades. Mas o grau de assimilação ou de contestação

⁸ O futebol é considerado um esporte masculino, por excelência. Há diversos artigos nos quais se analisa a utilização desse esporte especialmente violento no processo de masculinização dos meninos. Ver, entre outros, Del Campo Tejedor (2003: 66-99).

⁹ Diferente do futebol ou do boxe, o balé foi considerado durante muito tempo o grande adversário da masculinidade. Acerca disso, ver os filmes *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), e *Ma vie en rose* (Alain Berliner, 1997), entre outros, os quais abordam o tema da identidade de gênero de meninos.

dos “ensinamentos” originados dos diversos mecanismos que são postos a serviço dessa construção –alguns deles mencionados anteriormente– assim como a orientação sexual, a identidade de gênero, a classe social e a etnia às quais pertençam os sujeitos em questão podem resultar em diferentes tipos de masculinidades. Connell, entre outros autores, discute essas diferenças sob as denominações de masculinidades hegemônicas e subalternas.

Desde que foi formulado nos anos 1980, o conceito de masculinidades hegemônicas foi empregado na tentativa de análise de diversas realidades, o que revelou os limites e possibilidades do mesmo. Repensando-o a partir das diversas críticas e contribuições recebidas ao longo das últimas décadas, Connell e Messerschmidt (2013: 245) reforçam o caráter dinâmico que o envolve. Para eles, não somente há várias masculinidades como também há forte hierarquização das mesmas, descritas em termos de masculinidades hegemônicas e subalternas.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens.

Em *Flor Silvestre*, Don Francisco representa, por excelência, o que Connell chama de masculinidade hegemônica. É um grande proprietário, dono do destino de todos os peões que vivem em suas terras, de sua mulher e filha. Somente o filho José Luis é capaz de afrontá-lo, porque representa sua máxima criação, sua continuidade no sistema patriarcal. O conflito que se estabelece entre ambos serve para a exposição de uma série de valores que são defendidos pelo pai e ratificados pelos demais “atores” sociais da trama: a

mãe, a irmã, a esposa, o sogro, os empregados. Seus discursos propagam uma ideia de masculinidade que, mesmo não dita explicitamente, todos entendem, compartilham, ratificam. Um modelo em que alguns homens são vistos como mais homens que outros e participam de rituais, de maneira cotidiana ou eventual, para reafirmar o lugar de cada um nessa hierarquia.

De acordo com os próprios autores, o termo hegemonia é empregado no sentido gramsciano, portanto, pressupõe certa “negociação” antes que a imposição de um grupo/modelo sobre outro. Defendendo-se de críticas sofridas também nesse sentido, argumentam: “Há evidências consideráveis de que a masculinidade hegemônica não é uma forma autorreprodutora, seja através de *habitus* ou outros mecanismos. Para se sustentar um dado padrão de hegemonia é necessário o policiamento de todos os homens, assim como a exclusão ou o descrédito das mulheres” (2013: 260).

Os discursos proferidos por homens não pertencentes à elite nos indicam com clareza que há na ideia de masculinidade sustentada por eles uma forte oposição dos gêneros com a pretensa superioridade masculina. A afirmação da masculinidade entre as classes menos favorecidas parece ser mais necessária que entre os abastados. É como se a condição social por si só já assegurasse uma postura inquestionável dos homens e de sua masculinidade, ao passo que entre os primeiros isto se conquista duramente, através de diversas atitudes, muitas delas arriscadas. O caso de Reynaldo é ilustrativo. Fiel servidor de Don Francisco e posteriormente de seu filho José Luis, é companheiro inseparável de seu compadre Nicanor. Mais baixinho e franzino que este último, Reynaldo é constantemente alertado por seu compadre para que “não seja coelho” (*no seas conejo!*). Embora aparentemente a expressão em si não tenha uma história dentro da cultura mexicana, o termo “conejo” é empregado vulgarmente

na cultura hispânica como sinônimo para o órgão sexual feminino,¹⁰ portanto, ser coelho é uma forma aparentemente depreciativa de adjetivar um homem.

Na tentativa de provar que não é coelho, pelo contrário, é “muito macho”, Reynaldo, visivelmente embriagado, aposta que é capaz de montar um touro na festa de ferradura do gado, oportunidade utilizada por diversos homens de origem camponesa para exibir sua coragem e habilidades no trato dos animais. Como é previsível, o homem cai magistralmente, mas nega dizendo que desceu do cavalo, enquanto seu amigo cobra o dinheiro da aposta e reafirma sua condição de simples coelho. Na cena em que é ferido a bala por bandidos que se fazem passar por revolucionários, Reynaldo morre nos braços de seu amigo e compadre Nicanor admitindo que este tinha razão ao dizer que ele não era mais que um coelho. Ante as palavras de apoio proferidas pelo companheiro, afirmando ser ele “é um verdadeiro homem”, admite saber que o amigo apenas tenta consolá-lo porque está morrendo, mas nunca foi mais que coelho.

Que significado pode ter isso? Embora não seja afeminado em seus gestos, sua personalidade possui características associadas, naquele período, ao feminino: fala demais e sem pensar (o que demonstra pouco uso da razão), não é muito corajoso e está sempre obedecendo a ordens (mesmo de alguém socialmente igual, como se companheiro Nicanor). Não dispondo de outros meios para mostrar sua hombridade, Reynaldo procura provar a todo instante sua valentia, a fim de não se parecer com uma mulher.

¹⁰ Analisando a recepção da obra *For Whom the Bell Tolls*, de Ernest Hemingway, LaPrade observa que o espanhol Arturo Barea critica em seu artigo “Hemingway y su España”, de 1941, a forma como o escritor estadunidense associa o termo *span* em língua fenícia (de onde se origina a palavra Espanha) às palavras coelho e mulher. Segundo LaPrade, Barea afirma que “la palabra española [conejo] es un eufemismo corriente y vulgar para indicar el órgano sexual femenino”, e critica o uso da mesma por Hemingway porque, diferente deste último, Barea só conhece o uso vulgar da mesma (LaPrade, 2005, p.28).

Em *María Candelaria*, por sua vez, há várias representações de masculinidades e nenhuma delas corresponde exatamente ao modelo hegemônico. O pintor, embora seja homem branco e aparentemente bem posicionado financeiramente, demonstra, talvez pela atividade que desempenha, uma sensibilidade e atitudes pouco comuns aos que se encaixam no perfil hegemônico. Embora para alcançar seu objetivo –convencer Candelaria a posar artisticamente para a pintura de um quadro– utilize estratégias que dependem de dinheiro ou prestígio social, o faz de maneira que lhe confere um caráter de benevolência antes que de arrogância. O médico e o delegado de polícia, personagens secundários na história, tampouco têm posturas que se encaixam no perfil hegemônico.

Em contrapartida, Don Damián parece ser exatamente o contrário do pintor. Embora não tenha poder e prestígio conferidos por sua própria condição social –já que não é branco –, mas dispondo de algum poder econômico, usa e abusa dessa condição para humilhar seus empregados ou tirar vantagem de quem quer que dependa dele, como é o caso de Candelaria e Lorenzo Rafael. A ela ameaça tomar a porquinha, caso não pague a dívida, e a seu noivo, além de se recusar a receber as hortaliças trazidas por ele como forma de pagamento, o denuncia por roubo de um vestido e medicamentos para Candelaria, e usa sua influência para prendê-lo. Contraditoriamente, é zombado por uma funcionária do armazém quando esta descobre sua paixão não correspondida pela noiva de Lorenzo Rafael.

Em que pese a ausência de um tipo representacional que encarne a masculinidade hegemônica em *María Candelaria*, é possível perceber sua “presença” através de diversas imagens e discursos. O comportamento de María é bastante significativo. Indica sua parcela de contribuição, enquanto mulher, na reprodução de uma conduta esperada das mulheres, sustentada por elas, mas que em última instância foi imposta por homens e em benefício deles: a defesa da moral vigente. O valor de um homem é medido pela

capacidade de se relacionar com um tipo específico de mulher, a que guarda valores sociais patriarcais.

Não é por acaso que a principal rival de María Candelaria chame a atenção de Lorenzo Rafael –e também da própria Candelaria– para o fato de que ela arruinará sua vida, porque não guarda as virtudes de uma futura esposa. Todas as mulheres da cidade parecem viver em função de preservar os valores morais preestabelecidos, como se pode perceber na cena em que uma delas descobre o quadro pintado com o rosto de Candelaria e um corpo nu que, embora não sendo o dela, é razão suficiente para desatar a sanha das demais mulheres e também dos homens, o que culminará com a perseguição e o apedrejamento da personagem principal.

Nas mulheres se deposita toda a responsabilidade pelo “bom” funcionamento da sociedade. Em *Flor Silvestre*, a própria mãe de José Luis se encarrega de tentar convencer a família da moça a desistir do casamento com seu filho e assim, manter a ordem hierárquica em que predominam casamentos dentro do mesmo grupo social. Na primeira tentativa ela fala com o pai de Esperanza, numa cena bastante significativa. Dona Clara está um degrau acima, de forma que o meeiro Don Melchor, homem branco, porém pobre, aparece em posição de inferioridade em relação a ela, que fala incorporando o ar autoritário do marido, ao passo que o meeiro é a personificação da humildade. Na segunda também é Dona Clara quem se encarrega de falar diretamente com Esperanza, inicialmente, com bastante arrogância, intimando a moça a deixar o marido com quem está recém-casada, e logo se deixando comover pelo drama vivido pela nora. É ela, ainda, quem censura a filha por estar agindo com modos atípicos para uma senhorita quando esta defende uma posição mais autônoma de seu irmão frente ao pai.

No filme *María Candelaria*, além da personagem central carregar sobre suas costas o peso do pecado da mãe, as demais mulheres do *pueblo* tratam de

manter a ordem estabelecida, vigiando-se entre si. É como se elas, além dos homens, mais que acreditar, estivessem conscientes dos “males” causados pelas pessoas que representam seu gênero.

Mas é no diálogo mantido entre um agente de saúde e o comerciante Don Damián sobre a forma de transmissão da malária que isso se torna mais explícito:¹¹

DON DAMIÁN. Que estranho que seja a fêmea do mosquito que nos pica e nos faz adoecer, não é?

AGENTE. Estranho por que? Não dizem que todos os nossos males vêm das fêmeas?

DON DAMIÁN. Tem razão... todos os nossos males vêm pelas mulheres.

Nestas representações se percebe, portanto, uma necessidade entre grupos menos favorecidos de se posicionar dentro de uma hierarquia das masculinidades, o que ocorre com a oposição ao grupo que, em última análise, representa no imaginário masculino a base das bases, ou seja, o nível hierárquico mais baixo: as mulheres, sobretudo as pertencentes a grupos étnicos minoritários.

Considerações finais

A aproximação de alguns personagens de Emilio Fernández nos anos iniciais da chamada *época de ouro* do cinema mexicano nos permite verificar uma diversidade de formas de representação da masculinidade que não se encontra

¹¹ Tradução da autora para o seguinte diálogo: DON DAMIÁN. ¿Qué raro que sea la hembra del mosquito la que nos pica y nos enferma, no? AGENTE. ¿Raro por qué? ¿No dicen que todos los males nos vienen de las hembras? DON DAMIÁN. Tiene razón... todos los males nos vienen por las viejas.

facilmente em obras da fase anterior, com predomínio das comédias *rancheras*, nem da posterior, em que prevalecem os melodramas de costumes citadinos. Nestes, o que há, em geral, é a representação do tipo “macho” (cujos personagens de Pedro Infante e Jorge Negrete são a maior expressão) e daqueles que, não se enquadrando totalmente no estereótipo do macho, servem para realçar as características dos que verdadeiramente são considerados com tal.

As masculinidades do “Índio” compõem um quadro mais complexo e variado, mas não foge da diferenciação a partir de elementos étnicos e sociais, mesmo reconhecendo o esforço de Emilio Fernández em fazer um cinema de militância, em que os indígenas fossem personagens importantes, chegando mesmo a sublimá-los. Os homens brancos detentores de riqueza e/ou prestígio social ocupam o topo e os indígenas/mestiços despossuídos compõem a base. A parte intermediária da pirâmide que constitui essa hierarquia das masculinidades está conformada, de maneira muito imbricada, por brancos pobres e mestiços com algum grau de ascensão social. Isso sem mencionar os padres, que parecem conformar uma categoria à parte dentro da hierarquia das masculinidades, o que mereceria uma discussão mais ampla, a qual certamente não caberia aqui.

Entretanto, não parece haver nessas obras a defesa deliberada por um tipo representacional de masculinidade como se percebe em um conjunto de obras melodramáticas desse período, nas quais o “herói” se enquadra perfeitamente no modelo hegemônico do período, ou seja, o chamado “macho” mexicano. Embora nas obras aqui analisadas a “mocinha” ainda pague com o sofrimento ou a vida o “mau passo” dado,¹² e o personagem que representa o oposto do ideal de masculinidade morra no final, os representantes ou defensores do modelo hegemônico não necessariamente têm final feliz: D. Francisco é morto

¹² Sobre essa questão, ver Tuñón (1999).

por bandidos e seu amigo, o coronel Ruben Peña, foge para não ter destino igual, José Luis é fuzilado por ter matado os assassinos do pai e D. Damián tampouco conquista sua amada.

Num momento histórico marcado por diversas disputas entre aqueles que durante o período revolucionário se viram ameaçados de perder poder econômico e espaço político para as minorias étnicas, os símbolos que designam a hombridade constituem um valor a ser defendido por todos. Portanto, também representam uma forma de luta abordada nestas obras, mas não parece ser preocupação central no indigenismo de Fernández a defesa de um ideal de masculinidade.

Bibliografia:

- Albuquerque Jr, Durval Muniz de (2007), “Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças”. *Conferência apresentada no I Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais*, UFPB, João Pessoa-PB, Brasil. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/tg384/pdf/machado-9788578791193-02.pdf> (Acesso: outubro de 2014).
- Antón, Marta Báscones (2002), “La negación de lo indígena en el cine de Emilio Indio Fernández”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 40, febrero de 2002.
- Connell, R. W. Messerschmidt, J.W. (2013), “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”, em *Rev. Estud. Fem.* [online], vol.21, n.01, pp. 241-282. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014/24650> (Acesso: maio de 2014).
- Del Campo Tejedor, Alberto (2003), “Cuestión de pelotas. Hacerse hombre, hacerse el hombre en el fútbol” em José María Valcuende del Río y Juan Blanco López (editores), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*, Madrid: Talasa Ediciones S.L., pp. 66-99.
- De la Mora, Sergio (2006), “Introduction. Macho Nation?” em *Cinemachismo: masculinities and sexuality in mexican film*, Austin: University of Texas Press.
- LaPrade, D. E. (2005), *Censura y recepción de Hemingway en España*. Universitat de València.

Montfort, Ricardo Pérez (1994), "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 194" en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, Ciudad de México: FCE/CA.

Oliveira, Pedro Paulo de (2004), *A Construção Social da Masculinidade*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ).

Oroz, Silvia (1999), *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, Rio de Janeiro: Funarte.

Redondo, Raúl Iturra (2003), "La construcción social de la masculinidad" en José María Valcuende del Río y Juan Blanco López (editores), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*, Madrid: Talasa Ediciones S.L.

Scott, Joan (1996), "El género: Una categoría útil para el análisis histórico" en Marta Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, pp. 265-302.

Tuñón, Julia (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía.

Tuñón, Julia (2009), "Tu mirada me descubre: el 'otro' y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a *María Candelaria* (Fernández, 1943), en Cannes", en *Historias*, núm. 74, p. 81-98. Disponible em: http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_74_81-98.pdf (Acesso: outubro de 2014).

* Joelma Ferreira dos Santos é graduada em História pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus de Jacobina), e mestre em Estudos Latinoamericanos pela Universidade Autônoma de Madri (UAM), com pesquisa sobre as representações da masculinidade no cinema mexicano dos anos 1990. Atualmente é docente da UNEB na área de História da América e coordena o Núcleo de Estudos de Cultura e Cidades – NECC.