
Revolução e Cinema: “Vamonos con Pancho Villa” e a crítica ao México Revolucionário

Revolution and Cinema: “Vamonos con Pancho Villa” and the criticism of Revolutionary Mexico

Ernando Brito Gonçalves Junior*

Resumo: A pesquisa em apreço tem como objetivo analisar a representação da Revolução Mexicana e um de seus principais líderes populares, Francisco Villa, através do filme mexicano “Vamonos con Pancho Villa”, de Fernando De Fuentes. O filme lançado em 1935, narra de maneira crítica os percursos da Revolução pelo olhar de um grupo de soldados villistas e suas relações com o General Villa. Por fim, o filme apresenta críticas ao processo revolucionário e busca desconstruir a visão mítica da figura de Villa. Como arcabouço teórico de nosso trabalho, utilizamos os autores Michele Lagny e Pierre Sorlin para discussões a respeito da relação entre História e cinema, bem como as contribuições do pensador francês Roger Chartier sobre o conceito de representação. Assim, concluímos nossa pesquisa acreditando ser necessário pensar o cinema muito além de um

Abstract: This research aims to analyze the representation of the Mexican Revolution and one of its main popular leaders, Francisco Villa, through the Mexican film “Vamonos con Pancho Villa” by Fernando De Fuentes. The film released in 1935, presents in a critical way the paths of the Revolution through the eyes of a group of Villista soldiers and their relations with General Villa. Finally, the film presents criticisms to the revolutionary process and seeks to deconstruct the mythical vision of the figure of Villa. As theoretical framework of our paper, we use the authors Michele Lagny and Pierre Sorlin for the discussions about the relationship between history and cinema, as well as the contributions of the Roger Chartier on the concept of Representation. Thus, we conclude our research believing that it is necessary to think cinema much more than a simple means of entertainment ,

* Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) com estágio sanduíche no Colégio de México – Cidade do México. Professor no Departamento de Pedagogia da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (Unicentro). *E-mail.* ernandobrito@gmail.com

simples meio de entretenimento; devemos fazer uma leitura mais profunda dessas obras, para podermos visualizar as tramas e redes que se constroem atrás da chamada magia do cinema.

we must do a deeper reading of these films, so that we can visualize the plots and networks that are built behind the called magic of cinema.

Palavras-chaves: Cinema. Revolução Mexicana. Francisco Villa.

Keywords: Cinema. Mexican Revolution. Francisco Villa.

Introdução

A Revolução Mexicana foi um confronto armado que teve o México como palco a partir 1910, perdurando até o início da década de 20. Essa revolta é considerada um dos levantes de cunho popular mais importante do século XX nas Américas, sendo utilizada por vários movimentos sociais de cunho popular.

Contundo, o levante mexicano é marcado por ambivalências, começando pelos diversos interesses dos grupos revoltosos e terminando com a construção das imagens dos principais líderes da Revolução, como, por exemplo, Emiliano Zapata Salazar (1879-1919) e José Doroteo Arango (1878-1923), esse mais conhecido como “Francisco Pancho Villa”. Essas idiossincrasias da Revolução suscitaram diversas leituras do confronto, bem como dos personagens envolvidos, fazendo com que o conflito no México seja, ainda hoje, alvo de diversas pesquisas e interpretações.

Além das interpretações dos acontecimentos ocorridos durante o período armado mexicano, tanto a Revolução como muitos personagens envolvidos no confronto foram retratados como uma maneira de legitimar alguns projetos políticos e sociais. Nesse sentido, o cinema foi uma das principais linguagens que se utilizou desse evento para tentar forjar leituras e interpretações sobre o México moderno.

Desse modo, Francisco Poncho Villa foi, sem dúvida, o personagem revolucionário mexicano que mais teve aparições cinematográficas em seu currículo. As primeiras imagens em movimento de Villa são registros documentais em que ele aparece já incorporado ao exército maderista em 1911. (ALFARO, 2010). Esses primeiros documentários eram muito utilizados no México como forma de propaganda da Revolução, sendo muito comuns no período.

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* para que ela filmasse cenas de 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 a filmagem dos mesmos. Além das cenas das batalhas, Villa, muitas vezes, atuava durante períodos sem batalha, mostrando suas habilidades na montaria e na pontaria. Dessas filmagens foi produzido o filme *The Life of General Villa*, produzido por David W. Griffith¹ como produtor, um dos pioneiros do cinema nos Estados Unidos. (ORELLANA, 2003).

No início dos anos 30, começa a ser inserido o cinema sonoro no México e, com ele, os filmes de ficção passam a ser mais populares. É nesse momento que a figura de Villa se torna ainda mais presente no cinema. De acordo com Alfaro (2010), entre os anos de 1935 a 2009, cerca de 35 filmes produzidos no México têm Villa como personagem principal ou coadjuvante. Apenas a título de comparação, nesse mesmo período, foram produzidos, no México, apenas 3 filmes sobre Emiliano Zapata.

É possível ver que a produção cinematográfica mexicana a respeito de Villa é grande, por isso optamos por escolher o filme mexicano *Vamonos con Pacho Villa*, de Fernando De Fuentes, lançado em 1935. A escolha da obra em questão deu-se pela sua importância dentro da história do cinema mexicano, além de ser o primeiro filme de ficção sonoro de longa-metragem produzido no México a respeito de Villa. O filme, também foi a primeira produção da Cinematografia Latino-Americana S.A. (Clasa), organização criada e financiada pelo governo de Lazaro Cárdenas e custou, aproximadamente, 1 milhão de pesos, uma cifra considerada astronômica para a época. (RIERA, 1998). Além disso, o filme contou com equipamentos de última geração tidos como os melhores do mercado na ocasião.² (RIERA, 1998). Além do aporte financeiro, temos como destaque o diretor Fernando De Fuentes, um dos principais diretores do período e a repercussão positiva que o filme teve tanto logo quanto depois de seu lançamento, como também nas décadas seguintes. José Pablo Acuahuitl Asomoza (1999) cita uma pesquisa feita pela revista mexicana *Somos* publicada em 1994, com uma edição especial dedicado a eleger os 100 melhores filmes do cinema

mexicano. Para essa pesquisa, foram chamadas 25 pessoas, entre críticos de cinema como Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro e Tomás Pérez Turrent; historiadores e pesquisadores como Eduardo de la Vega Alfaro, Gustavo García e Carlos Monsiváis, o fotógrafo Gabriel Figueroa, entre outros. Nessa pesquisa, o filme *Vamonos con Pancho Villa!* conseguiu a maior nota nos critérios, ficando em primeiro lugar na lista. Esses dados nos mostram que esse filme possui um grande destaque na História do cinema mexicano.

Assim, este artigo está dividido da seguinte forma: em um primeiro momento, tecerem-se algumas discussões a respeito do conceito de representação e de sua relação com o cinema, bem como algumas questões metodológicas sobre a utilização do cinema como fonte histórica. Após isso, abordaremos o contexto histórico em que foi produzido o filme *Vamonos con Pancho Villa*, pois entender seu contexto de produção é de suma importância para compreendermos as representações que foram veiculadas na obra. Por fim, a análise da narrativa fílmica, na qual iremos nos debruçar em alguns elementos da película.

Cinema, Representação e História

Para nossa pesquisa, o conceito de representação social foi um elemento-chave. Nesse sentido, segundo o pensador francês Roger Chartier, as representações são constituídas em torno das relações de poder dos grupos interessados na construção da representação de sua imagem e do poder que esses exercem no mundo social.

Assim,

as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 17).

Chartier chama a atenção para entendermos “essas representações coletivas como as matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social”. (CHARTIER, 2002, p. 72). Logo, as representações nos ajudam a entender disputas políticas e tensões de poder relacionadas à construção de uma imagem de algo ou alguém.

Para esse autor francês as representações podem ser entendidas como símbolos, ideias, valores culturais, estereótipos, conhecimentos construídos e legitimados por determinados grupos sobre si ou outrem. Por isso, de acordo com Chartier, as representações são construídas através 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 a outros grupos sociais.

Nesse sentido, podemos entender que a representação do mundo social é a forma com que os grupos, comunidades e classes constroem as características de sua visão de mundo e, nesses pontos, notam-se as relações de poder entre esses grupos e suas disputas em torno dessas relações. De acordo com Chartier, as representações constituem campos de disputa, de poder e de dominação. Dessa forma, os diversos grupos formulam discursos e sistemas, figurando em estratégias, que compõem múltiplas práticas sociais. Podemos entender, assim, o conceito de representação como um modelo de produção de significados e sentidos que são expressos por meios de práticas culturais. (CHARTIER, 2002).

Isso posto, destacamos que nosso ponto de entrada, para tentarmos entender esse jogo de representações, é o cinema. Segundo José D'Assunção Barros (2012), o cinema extrapola a noção de ser apenas uma expressão cultural, pois, segundo o autor, os filmes também são um meio de representação. Assim, “através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme”. (2012, p. 56).

O cinema ajuda a construir representações sobre si e sobre o *outro*, forjar identidades e alteridades em seu discurso. Assim, é nessa dimensão que pretendemos lançar nosso olhar sobre o filme em questão, pois entendemos que o cinema pode ser considerado um espaço de luta pela representação social, o qual deve ser visto como o testemunho de algumas formas de pensar e agir da sociedade que o produziu. Os filmes, de maneira geral, devem ser entendidos como objetos que acabam transparecendo ideologias, costumes, mentalidades, estereótipos sociais, etc.

Esses elementos interpretativos são possíveis na medida em que olhamos aos filmes dentro de seu contexto de produção, pois cada uma das obras analisadas apresenta sua visão em determinado período histórico, pois, como aponta Julia Tuñón (2010, p. 209), “el cine de tema histórico

como el que aquí nos ocupa, no abre una ventana al pasado sino a su representación. La versión que ofrece expresa más el tiempo en que se realiza el film que el que vemos en la imagen”.

O historiador francês Marc Ferro, foi um dos primeiros autores a fazer uma reflexão teórica mais efetiva sobre a utilização do cinema como fonte histórica. Para o autor, um filme deve ser entendido como “um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza.” (FERRO, 1992, p. 87). Nesse sentido, Ferro afirma que um filme pode mostrar questões que muitas vezes fogem do alcance do diretor, do roteirista, dos atores, entre outros, pois, muitas vezes, as representações cinematográficas apontam a elementos específicos do contexto de produção, que podem fugir da vontade dos produtores dos filmes. (FERRO, 1992).

Entendemos que a pesquisa historiográfica sobre o cinema possui elementos e procedimentos próprios de análise do historiador. Da mesma maneira que qualquer outro documento histórico, o historiador não deve focar a preocupação de discutir se aquele filme retrata de forma fiel (ou não) aquele acontecimento histórico que ele está narrando, mas levar em consideração a conjuntura histórica em que foi concebido, procurando estabelecer um diálogo entre as produções cinematográficas e a sociedade que o produz.

Nesse sentido, o historiador deve buscar entender as diversas adaptações cinematográficas, suas omissões, o enfoque em determinados personagens e ações e não ficar preso ao quão fiel a história de um filme é, pois, todos esses elementos nos auxiliam a entender as representações presentes na obra. Para Alexandre Busko Valim, “o Cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou apresenta modelos”. (VALIM, 2006, p. 27).

Outra contribuição importante em relação à discussão sobre História e cinema foi elaborada por Mônica Almeida Kornis em seu artigo “Cinema e História: um debate metodológico”.

A autora explica que

o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico – ficção, documentário, cinejornal e atualidades vistos como meio de representação da história, refletem, contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. (1992, p. 3).

Nessa passagem, a autora mostra como o cinema pode apresentar características importantes da sociedade que o produz. Assim, é necessário que o historiador faça uma relação do filme com seu contexto de produção, além de analisar os diversos pontos que compõem um filme e, não apenas, o enredo principal.

Kornis reforça a necessidade de pensarmos em elementos próprios da construção fílmica, como as articulações entre a imagem, o som, o enquadramento das cenas, etc. Além disso, os vários elementos que compõem a construção do filme são de sumo valor para entendermos seus discursos, como a montagem, os movimentos de câmera, a iluminação, o roteiro, os diálogos, etc. A organização desses elementos evidencia os interesses e os discursos presentes em uma obra cinematográfica. (KORNIS, 1992).

Marcos Napolitano apresenta algumas questões que devem servir como norteadoras da pesquisa historiográfica com o cinema. Assim, para Napolitano o historiador deve indagar como são representados os personagens, os papéis sociais, a estrutura hierárquica da sociedade, quais são os tipos de conflito social que o roteiro apresenta, como são retratados os locais encenados e a população de maneira geral, qual é a maneira como o filme concebe o tempo histórico. (NAPOLITANO, 2005). Dessa maneira, o filme deve ser abordado de modo amplo e sob diversos prismas, para que ele possa revelar mais sobre suas reais intenções e apelos sociais.

Nesse sentido, o filme se mostra com um importante veículo de divulgação de ideias e que nos ajuda a entender melhor o contexto e a sociedade que o produz. Logo, devemos pensar nos filmes sempre em

relação ao cenário em que ele foi produzido. O historiador Alexandre Busko Valim lembra que devemos travar uma relação entre o contexto de produção e o filme em si, pois para o autor (dessa maneira) é possível perceber as diversas forças que se articulam nos filmes, sejam elas posições políticas, ideológicas, sejam de resistência ou de legitimação. (VALIM, 2006).

Acreditamos que o cinema está intimamente ligado ao seu contexto de produção e com ideias que circulam no momento de sua elaboração. Segundo Michele Lagny, o cinema deve ser entendido além de uma prática social, mas também como um gerador de práticas sociais. Logo, o cinema pode ser entendido como um testemunho das formas de pensar e agir em determinados contextos históricos e também como uma ferramenta de transformação social, legitimação de projetos políticos e de construção de representações, identidades e alteridades. Assim, devemos olhar “a 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 (y internacional) y se encuentra afectado por mecanismos 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 francês Pierre Sorlin, em seu livro *Sociología del cine*, apresenta importantes contribuições para uma 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 à determinada realidade e o fazem circular entre o público. Esse processo acaba interferindo em diversas relações simbólicas que a sociedade estabelece. (SORLIM, 1985). Para esse autor francês esse processo acontece através do conceito de “construção fílmica”, pois, através desse conceito, podemos visualizar o filme como um elemento imerso em um contexto de produção, que também busca apresentar uma leitura do local que está inscrito.

Assim, devemos entender que

la construcción fílmica es 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).

Dessa forma, as discussões acima fomentaram nosso olhar para analisarmos o filme *Vamonos con Pancho Villa*, buscou-se tencionar as questões postas na tela do cinema com discussões políticas e sociais que estavam em voga no início dos anos de 1930, em âmbito mexicano.

Contextualização do Filme: México entre as décadas de 1920 e 1930

O final da década de 20 e o início da década de 30, no México, foram marcados pela tentativa de institucionalização da Revolução e reconstrução do país após os anos de conflito. Grande parte da população mexicana ainda não tinha clara a real dimensão da Revolução e suas transformações efetivas. Segundo o historiador inglês Alan Knight (2010), havia uma mescla de sentimentos, entre os mexicanos, de esperança, medo, tristeza, pessimismo e felicidade.

Sem muitas mudanças sociais efetivas, a situação da população mexicana pouco se alterou em todos os anos que se passaram após a Revolução. Em 1928, Álvaro Obregón se reelegeu presidente, porém devido à sua forte imagem anticlerical, foi assassinado por um jovem seminarista contrário às ideias anticlericais, quando Obregón comemorava sua vitória em um restaurante, na Cidade do México. (KNIGHT, 2010).

Após a morte de Obregón, Emilio Pontes Gil assumiu como presidente interino. Seu grande feito foi fazer um acordo com a Igreja Católica que colocou fim no movimento *cristero*. Os anos que se seguiram são conhecidos como *Maximato*, período em que três presidentes Emilio Pontes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) e Abelardo Rodríguez (1932-1934) apenas atuaram como figurantes, pois o real poder estava nas mãos de Plutarco Ellias Calles, que era chamado de “Chefe Máximo da Revolução”. (CAMIN; MEYER, 2000).

Em 1929, Calles fundou o Partido Nacional Revolucionário (PNR), com o objetivo de institucionalizar a Revolução e fazer com que a chamada “Família Revolucionária”, membros dos grupos vencedores da Revolução, pudesse participar legalmente da política do Estado. O PNR

se autoproclamava herdeiro dos ideais revolucionários e único partido que poderia dar continuidade às aspirações revolucionárias. O PRN foi tão bem-sucedido que todos os presidentes mexicanos, de 1929 a 2012, com exceção da presidência de 2000 a 2006, foram eleitos pelo partido, que trocou de nome em 1938 para Partido da Revolução Mexicana (PRM) e depois, em 1946, para Partido Revolucionário Institucional (PRI).

Durante a década de 1930, o México conseguiu uma estabilidade econômica e até alguns avanços nas finanças estatais, porém as questões sociais levantadas pela Revolução ainda continuam relegadas a um segundo plano. Mesmo com o fim da luta armada, os ecos da Revolução popular ainda reverberavam e clamavam para ser ouvidos. Para Barbosa esse período possibilitou o aparecimento de nova ordem social.

Segundo o autor,

destaca-se o surgimento de uma nova elite econômica, que se tornou o cerne da elite revolucionária. A “família revolucionária” era constituída pelos oficiais do novo exército que, mediante privilégios em contratos, concessões, acesso a fontes de crédito e investimentos na infraestrutura, ademais da intervenção militar em fazendas, formou uma nova classe alta de latifundiários, comerciantes, banqueiros e industriais. (BARBOSA, 2010, p. 105).

A Revolução Institucional começou a mostrar suas facetas, muito relacionadas aos privilégios de membros próximos, alianças e corrupção. Construída através de acordos, traições e mortes, a política que estava se estabelecendo estaria longe da que foi idealizada por revolucionários utópicos.

É importante destacar que a sombra da Constituição de 1917 pairava no cenário político-social desse período. Segundo Carlos Alberto Sampaio Barbosa, essa Carta Magna pode ser considerada uma das que mais continham avanços sociais na época, pois ela abordava temas que garantiam direitos democráticos, previa a eliminação da participação religiosa na educação, estabelecia um amplo programa de reforma agrária e proteção às pequenas propriedades e terras comunais, além de diversos direitos e benefícios para os trabalhadores. Para o autor, esses avanços só foram possíveis devido a pressões e pelas lutas travadas pelos camponeses e operários durante todo o processo revolucionário. (BARBOSA, 2010).

Apesar das questões postas pela Constituição, elas pouco foram efetivadas durante a década de 1920. As principais demandas sociais, estabelecidas pelo documento, só começaram a ser implementadas de maneira mais concreta governo de Lázaro Cárdenas, principalmente, no que tanque a questão da reforma agrária.

Em 1934 foi eleito para a presidência o General Lázaro Cárdenas, que promoveu profundas mudanças no cenário político-mexicano. Carlos Alberto Sampaio Barbosa afirma que o governo de Cárdenas pode ser dividido em três fases: a primeira fase (1934-1936) é marcada pelo rompimento das relações com Calles, que pensava poder controlar Cárdenas como fez com os outros presidentes. Porém, Cárdenas não aceitou a influência de Calles e conseguiu afastar o antigo presidente do cenário político. (BARBOSA, 2010).

A segunda fase do governo (1936-1938) foi o período de maiores transformações sociais do mandato de Cárdenas. O então presidente colocou em prática diversas medidas de reforma agrária que foram um dos pilares da Revolução, pois constavam na Constituição de 1917; além disso, o governo nacionalizou diversos serviços, como ferrovias e, principalmente, companhias petrolíferas. Outro ponto crucial foi a aproximação do governo com sindicatos de trabalhadores urbanos. Essa aproximação possibilitou um avanço nas condições de trabalho, além de uma maior participação política tanto de trabalhadores urbanos como de líderes agraristas. (BARBOSA, 2010).

A última fase do governo Cárdenas (1938-1940) foi marcada pela tentativa de manter as conquistas sociais que o mesmo havia alcançado, pois, devido a problemas internos políticos e econômicos, o presidente foi obrigado a diminuir o ritmo das transformações sociais e buscar novas alianças políticas para tentar eleger o sucessor do seu partido.

Além dessas mudanças políticas, a busca por uma identidade nacional mexicana e a construção de um novo Estado foram um dos focos importantes para a construção do grupo político que estava no poder no México. Assim, a Revolução Mexicana tornou-se uma das principais referências para forjar uma nova identidade no México. Dessa maneira, diversas manifestações culturais atuaram nessa perspectiva, como a Literatura, a música, a pintura, principalmente a muralista, e o cinema. (KNIGHT, 2010).

Nesse contexto de transformação, o cinema mexicano acabou sendo de grande importância nesse projeto. Segundo Riera, o cinema mexicano dos anos 30 e 40 foi uma ferramenta privilegiada para apresentar um México moderno, urbano e capitalista. (RIERA, 1998). Logo, o cinema mexicano sobre a Revolução Mexicana tem essa forte característica de formação nacional, principalmente os filmes produzidos sob a tutela do Estado, apesar de que alguns tecerem críticas ao processo revolucionário, como é o caso que iremos analisar de *Vamonos con Pancho Villa!*

Segundo Carlos Monsiváis entende que o cinema mexicano dos anos 30 e 40 teve um caráter pedagógico, mesmo que muitas obras dos anos 30 fossem muito mais críticas, o que acabou perdendo-se nos anos 40.

O autor aponta que

en esos primeros años (que se prolongan hasta la década del cuarenta) el público mexicano y el latinoamericano no resintieron al cine como fenómeno específico, artístico o industrial. La razón generativa del éxito fue estructural, vital; en el cine, este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbre. No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda, el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó y se resignó y se encumbró secretamente. (MONSIVÁIS, 1976, p. 446).

Dessa maneira, o cinema atuou como um elemento importante para a construção de uma nova identidade, se consolidando, ainda mais, entre a população mexicana, através de um sistema de atores e atrizes que obtiveram grande sucesso popular na época como Tito Guizar; Jorge Negrete; Esther Fernández; Lupita Tovar; Ernesto Guillén. Além disso, vários filmes mexicanos utilizaram muitos elementos musicais típicos mexicanos (*ranchera*), agradando ainda mais o público. (MONSIVÁIS, 1976).

Segundo Emilio Garcia Riera entre os anos de 1932 até 1936 foram feitos no México aproximadamente noventa e oito filmes por quatro produtoras diferentes. Desse número, sete versaram sobre a Revolução Mexicana e apenas uma com Villa³ (*Vamonos con Pancho Villa!*) como um dos personagens principais e nenhuma sobre Zapata. Dentre os

cineastas que mais se destacaram nesse período foi Fernando de Fuentes, não apenas pela quantidade de filmes dirigidos,⁴ mas também pela qualidade dos mesmos. Três desses filmes trataram da Revolução Mexicana, a saber: “*El prisionero trece*” (1933), “*El compadre Mendoza*” (1933) e “*Vámonos con Pancho Villa!*” (1935). Sendo esses considerados por diversos críticos mexicanos como alguns dos melhores filmes da história do cinema mexicano. (RIERA, 1998).

Produção do filme “*Vamonos con Pancho Villa!*”

O filme foi baseado na primeira parte livro homônimo de Rafael Muñoz publicado em 1931. O próprio Muñoz interpreta o personagem Martín Espinosa. Produzido na Cidade do México em 1935 pela Cinematografía Latioamericana S.A. (Clasa), “*Vamonos con Pancho Villa!*,”⁵ como já escrevemos anteriormente, custou aproximadamente um milhão de pesos, um montante considerado muito alto para o período. (RIERA, 1998).

Além disso, o filme recebeu um importante apoio do governo de Cárdenas, pois o mesmo cedeu tropas, armamento, munições, cavalaria, peças de artilharia, consultoria militar e trens de carga. Devido a todo esse apoio e aparato utilizado no filme, autores como Emilio Garcia Riera, Álvaro Montecon e Eduardo de la Vega, consideram o filme como a primeira superprodução mexicana. (RIERA, 1998).

O apoio financeiro que recebeu De Fuentes transparece que o mesmo possua suporte do Estado para seu trabalho em um nível até então não visto no cinema mexicano. Isso parece ter sido resultado de uma proposta do regime de Cárdenas de promover o cinema nacional através de fomentos governamentais. É importante ressaltar que o governo de Cárdenas foi importante para o financiamento da construção dos novos estúdios da Clasa e seus equipamentos com tecnologia avançada, pois, segundo Emilio Garcia Riera, Cárdenas foi o principal responsável pela criação do estúdio, deixando claro que, pelo menos, houve um financiamento indireto para a obra. (MRAZ, 2010).

Sobre a repercussão do filme no México, Alma Delia Rojas Zamorano afirma que:

En su momento la cinta fue muy elogiada por la crítica. En enero de 1934 apareció en *La Prensa: ¡Vámonos con Pancho Villa!* será una cinta

que hablará del alma incomprensible y tempestuosa del célebre guerrillero. Así mismo en *El Universal* en Enero de 1937 se recomendaba: *¡Vámonos con Pancho Villa!* debe verse, pues es una muestra de aspectos a veces interesantes de la lealtad inspirada a sus hombres por el guerrillero duranguense. (ZAMORANO, 2010, p. 12).

Segundo o autor Emilio Garcia Riera (1998), esse filme é considerado a melhor adaptação de um livro mexicano que foi levado ao cinema, mesmo que não utilizando toda a obra. Para Patrick Duffy, o sucesso de crítica que o filme teve também se deve ao fato da participação do dramaturgo Celestino Gorostiza na produção do filme e do poeta Xavier Villaurrutia na adaptação cinematográfica. Segundo Duffy refere que Villaurrutia foi um dos melhores poetas de sua geração. (DUFFY, 2001).

Análise da narrativa fílmica

O filme inicia com o seguinte texto:

Esta película es un homenaje a la lealtad y el valor que Francisco Villa, el desconcertante Rebelde Mexicano, supo infundir en los guerrilleros que le siguieron.

De la crueldad de algunas de sus escenas no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y las valles pacíficos de Francia. (00h 01min 45 seg – 00h 02min 12 seg).

Essa passagem apresenta a tônica do filme, que é corroborada pelas cenas seguintes. De Fuentes evidencia a violência da Revolução, porém ela não pode ser limitada a isso, pois essa facete também ocorreu em outros momentos históricos. O filme tenta isentar possíveis culpados dessa violência, como sendo algo inevitável em processos revolucionários.

O termo utilizado “*desconcertante*” para definir Villa remete a algo ambíguo. Não é um adjetivo bom ou mau, sendo algo indefinido. Da mesma forma, o filme, segundo o texto, não é em homenagem a Villa, mas aos valores que Villa conseguiu imputar em seus seguidores, principalmente a lealdade.

O filme evidencia que a lealdade que os “*leones*” (nome dado ao grupo de personagens principais do filme que se unem a Villa) possuem é para com Pancho Villa e não pela Revolução. Em diversos momentos, eles sentem a necessidade de mostrar sua hombridade e lealdade para seu chefe. Logo, quase todas as suas ações são movidas por esse objetivo e não por ideais revolucionários ou sociais. Assim, ao retratar o personalismo do movimento villista e o poder carismático de seu líder, o filme transparece a falta de um propósito objetivo do movimento e a falta de um plano ideológico que marque o movimento villista dentro da Revolução no filme.

A história do filme gira em torno dos atos dos seis “*leones de San Pablo*”, porém Villa acaba sendo o centro das ações dos outros personagens, bem como dos principais desdobramentos do filme. No início da obra, durante uma reunião dos “*leones*” da casa de Tiburcio, todos entram em consenso de que a única saída da Revolução é unir-se a Villa e decidem procurá-lo para ingressar na *Divisão del Norte*. A primeira cena em que Villa aparece, ele está em um vagão de trem distribuindo milho para as pessoas que estão à sua volta e prometendo terras para todos quando ganhar a Revolução.

Na referida cena, Villa é visto em destaque da multidão por estar em um plano de imagem mais elevado, podemos ver na imagem a população na altura de suas pernas, repesando uma ideia de superioridade de Villa. A câmera muda de posição, mostrando uma cena em que o rosto dos camponeses é visto de cima para baixo, como se estivéssemos olhando através dos olhos de Villa. Essa postura de câmera remete a um Villa herói do povo, que luta pela distribuição de terra e comida para seu povo. Essa primeira visão assegura aos *leones* que os mesmos tomaram uma decisão correta: a de juntar-se ao exército de Villa. É interessante destacar que essa imagem de Villa como “herói” vai sendo desconstruída ao longo do filme, dando outras conotações ao personagem.

Depois da primeira batalha, a admiração e lealdade dos “*leones*” por Villa se fortalecem quando o mesmo insiste que Rodrigo Perea, um dos “*leones*”, fique com uma pistola que o mesmo havia conseguido em um confronto. Rodrigo queria presentear Villa com o objeto, porém Villa recusa dizendo que é quem conseguiu a arma quem deve aproveitá-la. Além disso, Villa diz que prefere a sua, porque ele já a conhece. Em seguida, demonstra sua habilidade com a arma, atirando em um cacto

sem sacar a arma de seu coldre, pois o mesmo tinha um furo no local do cano, possibilitando que ele atirasse sem retirar o revólver. A dificuldade em efetuar o disparo demonstra a destreza de Villa com sua arma e sua inteligência em combate, requisitos que podem ser vistos como necessários para ser um dirigente de combatentes. Os “*leones*” ficam ainda mais impressionados com o chefe, aumentando ainda mais a lealdade que eles nutriam por Villa.

Entretanto, na medida em que o filme avança, a representação de Villa vai alterando-se. O filme busca distanciar-se da visão heroica de Villa apresentada no início do filme e, uma das maneiras para fazer isso é enfatizar sua frieza e suposta crueldade. Um exemplo disso é quando ele manda executar uma banda de músicos, pois todos os pelotões já possuíam uma. O filme ainda mostra uma dualidade no caráter de Villa. Quando um soldado lhe pergunta se deve fuzilar a banda de músicos, o mesmo responde “No hombre, Qué bárbaro! Pobres músicos. Que los incorpore en una de las brigadas.” Quando recebe a notícia de que todas já possuem suas bandas, responde irritado: “Pues entonces, que los fusilen, hombre. Que me vienen a preguntar? A mí, nada”. (00h 54min 01seg – 00h 54min 14seg).

Os “*leones*” com quem o filme nos motiva a nos identificar, completam o processo de distanciamento da personagem de Villa. Sua dureza e frieza transparecem quando a morte dos “*leones*” ocorre. Quando morre o primeiro, Máximo, Villa apenas dá umas palmadas no corpo do *leon*. Quando morre o terceiro, Rodrigo, Villa demonstra pouca tristeza e diz que é uma lástima, porém afirma que todos morrerão um dia. Por último, o processo de distanciamento do público de Villa se completa na cena final, quando esse chega para revisar o vagão contaminado, no qual estava o último *leon* doente. Tiburcio, que estava profundamente triste pela morte de seu amigo, abre um sorriso quando avista Villa se aproximando e vai ao seu encontro. Porém, Villa com medo que pudesse se contaminar com a varíola, mantém Tiburcio a distância e o impede de seguir junto com a tropa. Após esse contato, Tiburcio termina por se desiludir com Villa e, conseqüentemente, com a Revolução. Tiburcio não consegue aceitar a frieza com que Villa o tratou e decide voltar para sua casa.

O filme tem dois finais: o final que foi retirado da versão exibida originalmente, evidencia ainda mais a crueldade e frieza de Villa. Nesse final alternativo, depois de alguns anos, Villa retorna à casa de Tiburcio,

com o objetivo de pedir para que o mesmo volte a fazer parte de seu exército. Tiburcio fica muito animado, e parece que, mesmo após tudo o que aconteceu, ainda nutre admiração e lealdade por Villa. Entretanto, Tiburcio acaba desistindo da ideia, afirmando que não pode deixar sua esposa e filha sozinhas. Para resolver a questão, Villa mata a esposa e a filha de Tiburcio, para que o mesmo não tenha mais desculpas para não seguir seu bando. Sem pensar, Tiburcio tenta atirar em Villa, porém é alvejado por outro soldado villista antes que pudesse disparar sua arma.

Após o disparo, o filho de Tiburcio começa a chorar, e Villa vai consolá-lo. E lhe pergunta o que o menino gostaria de fazer. Prontamente, o menino responde que gostaria de seguir com Pancho Villa.

Essa cena, sem dúvida, é uma das mais fortes do filme, terminando por distanciar-se por completo da imagem do Villa mítico e heroico, entretanto, dando a entender que, mesmo com as mortes, a Revolução não pode parar.

Assim, percebemos o processo de transformação da imagem de Villa, ao logo do filme, nessa trajetória de distanciamento da imagem heroica do início. A película começa mostrando uma imagem próxima desse Villa idealizado como herói e terminar com o aposto.

Outra representação importante da imagem de Villa é sua postura militar. O filme retrata um Villa muito mais parecido com um militar de carreira do que com um guerrilheiro ou um sujeito que aprendeu a lutar através de suas experiências em campo de batalha.

Así pues, la administración de Cárdenas tenía mucho interés por que se llevara a cabo la producción de la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* En este filme ya no se representa al guerrillero norteño como un bandido, tampoco es el rebelde sin causa que las antiguas administraciones habían querido mostrar. Antes bien, Villa es interpretado como un estratega sobrio, lógico, calculador y hasta un tanto impersonal y frío. Estas características estaban lejos de ser adjudicadas a Pancho Villa en un ambiente público tan sólo unos años antes, ya que la propaganda posrevolucionaria asociaba a Villa con la barbarie, el crimen, la pasión desbordada y con el arrojo suicida. Sin embargo, el Pancho Villa de la película se asemejaba más al militar de carrera concebido por la clase burguesa. El Villa que presenta de Fuentes parecía tener muy poco que ver con la clase popular de la cual había surgido y con la que siempre se había identificado. (CHÁVEZ, 2013, p. 72).

Vale lembrar que De Fuentes era proveniente de uma classe média mexicana, assim, seu olhar está influenciado pela visão de seu contexto de formação familiar que, consciente ou inconscientemente, acaba por influenciar na construção cinematográfico do diretor.

Segundo Julia Tuñón, De Fuentes,

observa la guerra desde los años treinta, desde una perspectiva suficientemente distante como para poderla criticar, pero suficientemente cercana como para dolerse todavía. La observa la familia, como seguramente la vivió la clase media y la pequeña burguesía a la que pertenecía el director: con impotencia, marginada de las decisiones, tratando de salvar las vidas personales y las posesiones. (2010, p. 232-233).

Tanto a figura de Villa como a morte dos “*leones*” mostram uma desilusão com o movimento armado. Conforme as mortes dos personagens passam do heroico para o trivial, vemos uma crítica no sentido de um dismantelamento das ideias revolucionárias, até um fim no qual não se sabe mais o real motivo da luta, como se a Revolução fosse morta por ela mesma.

Máximo morre de maneira heroica ao conseguir retirar uma metralhadora do inimigo que impedia que os villistas avançassem no campo de batalha. Após o mesmo entregar a metralhadora para Villa, ele cai morto em cima da arma. Martín segue o mesmo destino heroico de morrer para vencer uma batalha. Durante o cerco a um forte, Martín se arrisca para atirar uma bomba que poderia destruir a parede do forte e possibilitar que os villistas entrassem no local. Após ser atingindo, antes de desfalecer, Martín ascende um último explosivo e o lança com o grito “*Viva Villa!*” Após destruir o muro com seu explosivo, seu corpo cai e fica esquecido abraçado por um maguey.

As outras mortes dos “*leones*” perdem esse sentido heróico, que pode ser entendido como uma metáfora da autodestruição da Revolução. Rodrigo é morto pelo fogo amigo, quando soldados villistas tentam o resgatar. Melinton morre com os “*leones*”, que participavam de um jogo suicida em uma cantina. No jogo, os “*leones*” e outros villistas sentaram em roda e com a luz apagada deveriam lançar um revólver para cima e o disparo deveria acertar alguém da roda. Há uma breve discussão sobre quem iria lançar a arma e, por fim, Tiburcio a lança. Ao acenderem as

luzes, percebem que Meliton havia sido atingido. Como o mesmo não morreu com o tiro que feriu seu abdômen, os homens protestam, e Meliton para respaldar sua valentia, acaba desferindo um tiro em sua cabeça. Miguel Angel foi acometido de varíola e, com medo de que a doença se espalhasse entre os soldados, o médico do bando, junto com o General Fierro, afirmavam que o mesmo devia ser queimado vivo ou morto. Tiburcio não admite a ideia de que seu amigo seja queimado vivo e decide fuzilá-lo antes de colocar fogo no corpo do mesmo. Podemos destacar que, nessas duas últimas mortes, Tiburcio está diretamente envolvido nos assassinatos, reforçando a ideia de a Revolução ter sido morta pelos próprios revolucionários. Se considerarmos o final alternativo, Tiburcio ainda é assassinado por Fierro.

Dessa forma, é possível ver uma crítica à Revolução e à maneira com que ela foi desenvolvida. As mortes tornando-se cada vez mais banais, como se a Revolução fosse perdendo seu sentido e se esvaziando aos poucos, e as mortes dos camponeses cada vez mais ficando sem sentido. Para John Mraz, De Fuentes “crea una metáfora del asesinato de la Revolución por los revolucionarios”. (2010, p. 22).

É interessante notar o papel que Villa ocupada dentro do panteão de heróis nacionais nos anos 1930. O pesquisador John Mraz, lembra que Cárdenas afirmava que Obregón, Madero, Zapata e Carranza seriam os verdadeiros heróis da Revolução que deveriam ser exaltados. Assim, o fato de “Cárdenas no hubiera incluido a Villa podría indicar que la crítica que esta película hace de él en realidad es un resultado de los intereses oficiales”. (MRAZ, 2010, p. 18). Isso porque nesse período Villa não fazia parte do panteão de heróis nacionais da Revolução. Devido a toda sua trajetória e aos diversos mitos que foram criados em relação à sua figura, bem como à falta de uma proposta ideológico-revolucionária clara, Villa ficou à margem da construção oficial dos heróis revolucionários, porém faz parte dos heróis da população mexicana. Seu ingresso no cenário oficial deu-se apenas na década de 70, quando ele foi reconhecido pelo governo mexicano como herói revolucionário em uma cerimônia oficial, e seus restos mortais foram trasladados, em 1976, do Estado de Chihuahua para o “*Monumento a la Revolución*” e colocado junto com outros heróis revolucionários oficiais como Madero, Carranza, Plutarco Elías Calles e Cárdenas. Assim, a crítica que o filme apresenta sobre a figura de Villa pode não ser, necessariamente, uma crítica ao modelo de história oficial que está sendo construída sobre a Revolução Mexicana na década de 1930.

É importante entender que esse período foi marcado por uma disputada política acerca da memória da Revolução, na qual grupos lutavam para ser os chamados verdadeiros herdeiros da Revolução mexicana. Assim, diversos projetos políticos estão em voga, tentando construir uma memória oficial. Logo, o governo de Cárdenas lançou mão de um projeto que uma história oficial “sacraliza al movimiento revolucionario, exalta sus héroes, borra las contradicciones internas y convierte los lemas y banderas de los conflictivos grupos revolucionarios en metas paradigmáticas de los gobiernos emanados de ese proceso”. (FLORESCANO, 2004, p. 421). Assim, tanto uma história oficial como o cinema fizeram parte desse processo.

Conclusão

Por fim, acreditamos que “*Vamonos con Pancho Villa*” pode ser entendido como um elemento essencial do contexto mexicano dos anos 30, período que pode ser visto como de disputa sobre a construção da memória da Revolução. Existiu um processo de construção oficial e, ao mesmo tempo, que não estava claro para muitas pessoas, quais foram os reais benefícios de todo o processo revolucionário. Nesse período, a ferida causada pela Revolução ainda estava aberta e suas consequências para o México não estavam bem-definidas.

Assim, podemos perceber que houve, ao longo do tempo, muitas interpretações sobre a Revolução Mexicana. Essas leituras diversas estão sempre relacionadas aos seus contextos de produção e dos seus produtores de maneira geral. O filme de De Fuentes nos mostra uma Revolução Mexicana marcada pela morte e desilusão, que acabou trazendo mais tristezas do que melhorias efetivamente. Contudo, essa visão mais crítica acaba perdendo força no cinema sobre a Revolução Mexicana e se tornando, cada vez mais, uma ferramenta de legitimação oficial e mais uma forma de construção de uma imagem revolucionária específica.

Notas

¹ David W. Griffith teve grande participação no desenvolvimento do cinema nos Estados Unidos. Dirigiu um grande número de filmes, entre eles “O Nascimento de uma Nação” (1915) e “Intolerância” (1916).

² Riera menciona que, para a filmagem do filme, foram utilizadas câmeras Michell, equipe de regravação, equipe de projeção e de impressão. Segundo o autor, esses equipamentos eram pouco utilizados em outros filmes devido ao seu custo e sofisticação para o período. (RIERA, 1998).

³ Em 1932 foi lançado o filme “*Revolución (La sombra de Pancho Villa)*” dirigido por Miguel Contreras Torres. Como o nome do filme sugere a figura de Villa não aparece fisicamente, apenas seu nome é citado algumas vezes. Por isso, “*Vamonos con Pancho Villa!*” de 1935, é considerada a primeira película mexicana

de fato a ter Villa como um dos personagens principais. (RIERA, 1998).

⁴ De Fuentes dirigiu na década de trinta onze filmes, sendo o segundo diretor que mais atuou no período. (RIERA, 1998).

⁵ *Vámonos con Pancho Villa! Título original: Vámonos con Pancho Villa! Ano: 1936. País: México. Diretor: Fernando De Fuentes. Atores: Antonio Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Francisco Villa), Manuel Tamés (Melitón Botello), Ramón Vallarino (Miguel Ángel del Toro ‘Becerrillo’), Carlos López (Rodrigo Perea), Raúl de Anda (Máximo Perea), Rafael Muñoz (Martín Espinosa). Roteiro: Fernando De Fuentes e Xavier Villaurrutia. Música: Silvestre Revueltas. Fotografia: Jack Draper e Gabriel Figueroa. Cinematografica Latino-Americana S.A. (CLASA). Duração: 92 minutos. Western; Revolución Mexicana.*

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.
- ASOMOZA, José Pablo Acuahuitl. *La representación de Villa y Zapata en la Literatura mexicana y en el cine*. 1999. Tese profesional (Historia) – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP, Puebla, 1999.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- CHARTIER, Roger. *História da cultura: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A beira da falésia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.
- CHÁVEZ, Cuitláhuac. *La figura mítica de Pancho Villa como ícono de identidad nacional y masculinidad en México y en la frontera México – Estados Unidos através de la literatura y el cine*. 2013. Tese (Doutorado em História) – The University of Texas at Austin, 2013.
- DUFFY, J. Patrick. Pancho Villa at the Movies: Cinematic Techniques in the Woks of Guzman and Muñoz. In: PAZ-SOLDÁN, Edmundo; CASTILLO, Debra. *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland Publishing, 2001.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FLORESCANO, Enrique. *Historia de las historias de la nación mexicana*. México, Taurus, 2004.
- KNIGHT, Alan. *La Revolución Mexicana: del porfiriato al nuevo régimen constitucional*. México, FCE, 2010.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 237-250, 1992.
- LAGNY, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- MRAZ, John. *La trilogía de la Revolución de Fernando De Fuentes*. Folheto publicado para edição comemorativa de cem anos da Revolução Mexicana. Filmoteca da Unam, 2010.
- MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. *Historia general de México*. México, Colegio de México, 1976. v. 1.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanesi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ORELLANA, Margarita. *La Mirada Circular: el cine norteamericano de la Revolución*. México, D.F: Artes de México. 2003.
- RIERA, Emilio García. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones MAPA, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TUÑÓN, Julia. La Revolución Mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia. *In*: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*. México: Conaculta, 2010.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria (1945-*

1954). 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

ZAMORANO, Alma Delia Rojas. Una revolución y un héroe: Pancho Villa en el cine mexicano de los años treinta. Independencias. *VI Congreso Ceisal*, France, 2010. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00495017/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

