



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CINEMA E AUDIOVISUAL**

**A REPRESENTAÇÃO EM CANOA (1976):  
O CHOQUE DA MODERNIDADE**

**MIGUEL BRUCH DEITOS**

Foz do Iguaçu  
2021

**A REPRESENTAÇÃO EM CANOA (1976):  
O CHOQUE DA MODERNIDADE**

**MIGUEL BRUCH DEITOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Ignacio del Valle Dávila

MIGUEL BRUCH DEITOS

**A REPRESENTAÇÃO EM CANOA (1976):  
O CHOQUE DA MODERNIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

**BANCA EXAMINADORA**

Orientador: Prof. Dr. (Ignacio del Valle Dávila)  
UNILA

Prof. Dr. (Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho)  
UNILA

Prof. Dr. (Bruno López Petzoldt)  
UNILA

Foz do Iguaçu, 08 de outubro de 2021.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Miguel Bruch Deitos

Curso: Cinema e Audiovisual

		Tipo de Documento
( X ) graduação	( X ) artigo	
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso	
(.....) mestrado	(.....) monografia	
(.....) doutorado	(.....) dissertação	
	(.....) tese	
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais	
	(.....)	

Título do trabalho acadêmico: A representação em *Canoa* (1976): O choque da modernidade

Nome do orientador(a): Ignacio del Valle Dávila

Data da Defesa: 08/10/2021

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

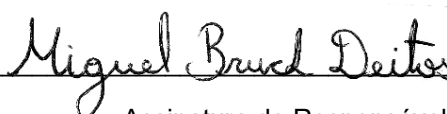
a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, 08 de outubro de 2021.



Assinatura do Responsável

## RESUMO

*Canoa* (1976) é um filme que reencena e dramatiza a memória do Massacre de São Miguel Canoa, ocorrido em setembro de 1968 no México. Busco através de pesquisas em repositórios acadêmicos, encontrar um contexto maior do período e entender melhor as motivações do massacre. Diante disso, me baseio principalmente nos trabalhos de LIMÓN (2014, 2019) e CHRISMAN (2013). Encontro através destes autores uma forte correspondência de termos com a mise-en-scène de Cazals no longa-metragem. Portanto, realizo uma breve discussão teórica de acordo com BAZIN (2020), BORDWELL (2008) e ASTRUC (2021) a fim de evidenciar como os elementos históricos podem se manifestar na película. Dessa forma, realizo ao longo do terceiro ponto deste artigo uma seleção de figuras que evidenciam de forma magistral os conflitos do período

**Palavras-chave:** Antropologia; História; Cinema, México.

## RESUMEN

*Canoa* (1976) es una película que reenceña y dramatiza la memoria de la Masacre de San Miguel Canoa, ocurrida en septiembre de 1968 en México. Busco, a través de la investigación en repositorios académicos, encontrar un contexto más amplio del período y comprender mejor las motivaciones de la masacre. Ante esto, me apoyo principalmente en los trabajos de LIMÓN (2014, 2019) y CHRISMAN (2013). A través de estos autores, encuentro una fuerte correspondencia de términos con la puesta en escena de Cazals en el largometraje. Por ello, realizo una breve discusión teórica según BAZIN (2020), BORDWELL (2008) y ASTRUC (2021) para mostrar cómo los elementos históricos pueden manifestarse en la película. De esta manera, a lo largo del tercer punto de este artículo, hago una selección de figuras que muestran magistralmente los conflictos de la época.

**Palabras clave:** Antropología; Historia; Cine, México.

## ABSTRACT

*Canoa* (1976) is a film that reenacts and dramatizes the memory of the Massacre of São Miguel Canoa, which took place in September 1968 in Mexico. Through research in academic repositories, I seek to find a greater context of the period and better understand the motivations of the massacre. Therefore, I base myself mainly on the works of LIMÓN (2014, 2019) and CHRISMAN (2013). Through these authors, I find a strong correspondence of terms with Cazals' *mise-en-scène* in the feature film. Therefore, I carry out a brief theoretical discussion according to BAZIN (2020), BORDWELL (2008) and ASTRUC (2021) in order to show how historical elements can manifest themselves in the film. Thus, throughout the third point of this article, I carry out a selection of figures that masterfully show the conflicts of the period.

**Key words:** Anthropology; History; Cinema, Mexico.

## 1 – Introdução

Em 14 de setembro de 1968 um grupo de funcionários da Universidad Autónoma de Puebla, México, em uma excursão recreativa, se direcionaram para escalar o vulcão La Malinche, mas ao cair da noite foram surpreendidos por uma chuva e tornaram a buscar abrigo em num povoado, aos pés do vulcão. Neste povoado os jovens buscaram assistência da igreja e da população local, mas foram negados por todos, até que finalmente foram recebidos em sua casa por um dos habitantes. Essa atitude de acolhimento despertou a atenção de um grupo arregimentado pelo padre local, que mais tarde convocaram, através de megafones, boa parte da população para o linchamento dos jovens e do morador. Assim se sucedeu o “Massacre de San Miguel Canoa”, parte do clima de violência e tensão político-social que o México experienciou naquele 1968, donde duas semanas depois, ocorreria na Ciudad de México o Massacre de Tlatelolco, onde mais de 300 manifestantes foram mortos e outros 1.000 mutilados.

*Canoa* (1976) é um longa-metragem que dramatiza estes eventos ocorridos em setembro de 1968, sendo por vezes considerado “una metáfora de Tlatelolco” (LIMÓN, 2014, p. 179). Dirigido por Felipe Cazals e roteirizado por Tomás Turrent, o longa de 115 minutos tem a capacidade de condensar os eventos e o clima político que provocaram o massacre, onde 4 pessoas foram linchadas até a morte e outras 3 ficaram gravemente feridas. O longa-metragem foi produzido sob um sistema de *paquetes*<sup>1</sup> com a produtora estatal CONACINE<sup>2</sup>, que havia sido inaugurada em 1974 como parte dos esforços de abertura democrática mexicana<sup>3</sup> e reestruturação do mercado audiovisual<sup>4</sup>. O longa-metragem, portanto, é realizado menos de 10 anos após os eventos retratados e tem objetivo claramente comercial, o que faz levantar-se certas questões

---

<sup>1</sup> “[...] un sistema cooperativista entre los trabajadores y el Estado que recibió el nombre de ‘paquetes’. Los trabajadores aportaban sus salarios hasta que la película se exhibía y generaba ganancias.” (TORRES, 1993, p. 69-70)

<sup>2</sup> “CONACINE, CONACITE I e II e o CCC foram todos criados em apoio a este novo sexênio no cinema. A CONACINE foi fundada em 1974 como uma extensão do Banco Cinematográfico, enquanto o CONACITE foi fundado em 1975 e segue o modelo da CONACINE.” (VARGAS, 2011, p. 51, tradução minha)

<sup>3</sup> “Después de la masacre de estudiantes en Tlatelolco en 1968, el gobierno mexicano atravesaba una crisis de credibilidad, por lo que el presidente sucesor a Díaz Ordaz, Luis Echeverría, hizo un intento por encaminar al país hacia lo que se conoce como la apertura democrática. Sin embargo, este discurso fue contradicho por actos como la matanza de estudiantes en 1971, episodio conocido como el halconazo, y el golpe a Excélsior en 1976.” (GRIJALVA; ORTEGA, 2015, p. 194)

<sup>4</sup> “À medida que a indústria cinematográfica adentra o sexênio de Echeverría, o processo de abertura de novos espaços para a produção de filmes e audiência é renovado através de excessivo financiamento governamental, da criação de uma nova escola cinematográfica no México, bem como da construção de novos cinemas e instituições de desenvolvimento cultural.” (VARGAS, 2011, p. 25, tradução minha)



quanto às intenções de sua representação.

Portanto, devido a temática sensível, não apenas para os envolvidos, como também para toda sociedade mexicana, o filme recebe um tratamento estético capaz de abarcar as diferentes versões dos fatos e também jogar luz sobre outras características importantes para a compreensão dos mesmos.

*[...] lo que la convierte en un filme que potencia la función de memoria colectiva, que trastoca muy de cerca temas como la paranoia social, las relaciones de poder y el miedo e intolerancia al otro. (GRIJALVA; ORTEGA, 2015, p. 194)*

Utilizando de elementos comumente atrelados à linguagem documental, Cazals acrescenta um tom de realidade imediata e direta ao evento, retratando um período marcado por conflitos de uma sociedade em vias de sua modernização, onde uma tradição fortemente religiosa prevalecia em seus costumes.

## **2 – Os antecedentes históricos**

Devido à produção do longa ter obtido financiamento estatal muitos questionamentos são levantados. Vargas (2011, p. 42–43, tradução minha) atenta para uma “censura indireta” na realização do longa:

Como uma produção da CONACINE, *Canoa* teve que passar por supervisão artística, também conhecida como censura indireta, para ser financiada pelo coletivo sustentado pelo governo e se tornar um longa-metragem nacional oficial. Embora *Canoa* não tenha precisado cortar cenas de sua versão original, o longa teve que operar com as noções de censura estatal para ser financiado e exibido. Isso foi feito restringindo propositalmente a “moral” e a resolução do filme tendo a intervenção estatal como a *graça salvadora* para os funcionários da universidade à beira da morte. (VARGAS, 2011, p. 42–43, grifo e tradução minha)

Apesar de o México viver um período de abertura democrática capitaneado pelo governo, havia sérias medidas de controle para que a produção cinematográfica respeitasse certas diretrizes e que não atentassem principalmente contra o governo (VARGAS, 2011, p. 51, tradução minha). Além disso, o nepotismo permitiu que o irmão do presidente chefiasse o “Banco Nacional Cinematográfico” (LIMÓN, 2014, p. 68). Ainda, é apontado o fato do longa-metragem ser realizado sob a supervisão do Estado governado por Luis Echeverría, que havia sido Ministro do Interior durante o massacre de Tlatelolco, dessa forma apresentando uma “versão sanitizada pelo Estado” dos fatos (CHRISMAN, 2013, p. 102). Chrisman (2013, p. 80) afirma que Echeverría tentava “limpar suas mãos” dos ocorridos em 1968 “cooptando muitos intelectuais de esquerda proeminentes em sua administração política”. Enquanto isso, John King (1994,

p. 199) afirma que talvez *Canoa* (1976) seja a “*película más notable de este período, y que revela la libertad en la producción cinematográfica bajo el gobierno de Echeverría*”.

Para este autor:

*Una cosa es criticar ciertas películas y otra muy distinta condenar sin miramientos el trabajo de seis años. Echeverría realmente modernizó la industria cinematográfica y dio trabajo a numerosos directores talentosos* (KING, 1994, p. 198).

Enfim, são questionamentos dignos, mas que não serão debatidos neste artigo. Defendo que mesmo que existissem interferências estatais na produção, a autorreferência ao dispositivo cinematográfico realizada pelo longa, fato que abordarei mais adiante, rompe com qualquer interpretação forçada por censores indiretos. Demonstrarei nos próximos parágrafos alguns elementos chaves para a compreensão do evento de memória, e que, são representados na *mise-en-scène* de Cazals.

## 2.1 – A oposição campo x cidade

Com o avançar da modernidade em Puebla, muitos habitantes de Canoa optaram por migrar, e mesmo os que mantinham residência no povoado buscavam trabalho e melhores condições de vida na cidade grande. Segundo Limón:

*San Miguel Canoa, Puebla, era una comunidad agraria ubicada en las faldas del cerro de la Malinche, en donde, para los años sesenta, se percibía una marcada diferencia económica, cultural y étnica, lo que producía relaciones sociales conflictivas dentro del pueblo.* (LIMÓN, 2019, p. 64)

Os conflitos gerados pela diferença socioeconômica e a constante migração populacional e informacional entre Canoa e Puebla se intensificam ao início dos anos 60 quando o povoado é anexado à municipalidade de Puebla. Entretanto, apesar da industrialização, oportunidades de trabalho e grandes investimentos realizados pelo Estado nos centros urbanos, o povoado de Canoa seguiu sendo tratado como uma comunidade periférica de Puebla, quase abandonada pelo poder público. Segundo Chrisman:

O ganho material tornou-se o significativo nacional de desenvolvimento. No entanto, isso ocorreu às custas enormes dos pobres das zonas urbanas e rurais do México, que permaneceram relativamente intocados pelo chamado período do “milagre”. (CHRISMAN, 2013, p. 19)

Limón (2014, p. 102-104), afirma que em San Miguel Canoa as ações do padre Enrique Meza provocaram “*una gran división en el pueblo, (entre) los que estaban a favor y los que estaban en contra del cura*”. Segundo o autor, o povoado já era

fortemente embasado religiosamente e submetido aos atos de violência do “cacicazgo” local, e a chegada do padre à localidade somados a “*amistad que sostenía con los principales caciques del lugar así como también sus relaciones políticas con el gobierno del estado y con el arzobispado*”, lhe concedeu as bases para instituir uma série de obrigações políticas aos habitantes como o “*cobro de diezmos, primicias y dominicas*”. Sua influência política, além também do aporte financeiro que recolhia dos habitantes, serviam para a execução de obras e serviços de infraestrutura na região. Tais melhorias trazidas para a comunidade eram reificadas em seus sermões de expurgo contra os habitantes inadimplentes, os “*herejes, enemigos de dios y comunistas que eran responsables del atraso del pueblo*”. Estes eram negados acesso às obras e serviços. Ainda, haviam medidas mais violentas como o “*robo de animales domésticos y de ganado así como también herramientas de labranza*”. O padre, portanto, agia como um braço do Estado na localidade.

## 2.2 – O clima político

Como percebe-se pelo conteúdo do discurso de exortação do padre, se disseminava em San Miguel Canoa o anticomunismo. Na verdade, desde o início dos anos 60, como já relatado, ocorreu um acelerado intercâmbio político-cultural entre Canoa e Puebla (CHRISMAN, 2013, p. 17). O desenvolvimento da modernidade na malha urbana de Puebla gerava novas relações sociais. Emergiram protestos por melhores condições de trabalho, somados às lutas por uma série de reformas universitárias, como o respeito à autonomia e laicidade dentro da instituição. Como aponta Limón (2014, p. 130), muitas destas manifestações de questões locais se ligavam ao clima político internacional que se exasperava com a “Invasão da Baía dos Porcos”, em 17 de abril de 1961. A igreja católica, por exemplo, arregimentava oposição a tais manifestações:

[...] *ya que la iglesia se encontraba escandalizada debido al establecimiento del régimen comunista en Cuba, el cual incluyo también a la iglesia católica. Con esta situación como trasfondo, el lema que difunde el sacerdote Pedro Velázquez, quien en ese entonces era director del Secretariado Social Mexicano, y que se tomó como grito de guerra, fue la frase que rezaba “¡Cristianismo sí; comunismo no!”*. Con este lema se convoca a una gran concentración anticomunista [...] (LIMÓN, 2014, p. 130, grifo meu)

## 2.3 – Os meios de comunicação

Os grandes conglomerados de comunicação mexicanos desse período, desinformavam e espalhavam histeria pública através do sensacionalismo jornalístico. Segundo Limón (2014, p. 152-153) isso era porque as “*fuentes de información con que*

*contaban los medios de comunicación mexicanos provenían principalmente de Estados Unidos, los cuales amparados bajo la doctrina Truman”, e os jornais mexicanos em meio a Guerra Fria só intensificaram o discurso persecutório que exerciam desde a década de 20 a tudo que remetesse ao comunismo (p. 155, p. 152).*

Por fim, o roteiro de *Canoa* (1976) foi elaborado por Tomás Turrent debruçado sobre uma pesquisa hemerográfica, que realiza uma colagem e recorte histórico do período do massacre; também este recolheu informações dos sobreviventes e moradores do povoado (LIMÓN, 2014, p. 175). Dessa forma o longa-metragem, aborda “*la contextualización de San Miguel Canoa como comunidad que se encuentra incluida en una política municipal y nacional*” (LIMÓN, 2014, p. 185).

*En resumidas palabras podemos ver que lo ocurrido en San Miguel Canoa el 14 de septiembre de 1968, es el resultado no solo de la violencia y control que ejercían los caciques del pueblo sobre la comunidad: también es un reflejo del clima de inestabilidad que se vivía en la capital del estado. [...] Al final el linchamiento es solo el resultado de la escalada de violencia no solo social, sino también política que se vivía en Puebla durante la década de 1960. (LIMÓN, 2014, p. 133)*

### **3 – Representação e ontologia da imagem cinematográfica**

Para Bazin, o cinema, após o advento sonoro, conservou sua característica mais fundamental: “a **descrição descontínua** e a análise dramática do evento. Renunciou à metáfora e ao símbolo para esforçar-se na ilusão da representação objetiva.” (BAZIN, 2020, p. 120, grifo meu)”. Essa ilusão da representação objetiva da qual fala Bazin, é o que o diretor faz ao buscar imprimir sua análise da história, a relação dos personagens, cenários e ações, através do que gostava de chamar de “*mise-en-scène*”. Por meio da “encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos” (BORDWELL, 2008, p.29). Cazals, portanto, na direção de *Canoa* (1976), reforça certas características e elementos visuais na tentativa de elucidar para o espectador as motivações do massacre.

Desde que os movimentos sacádicos apontem as zonas mais informativas para a fóvea, parece provável que a mente os dirija com hipóteses sobre o que procurar – na verdade, um **mapa cognitivo**. A visão periférica traça um diagrama espacial que vai ser preenchido por uma inspeção cuidadosa do campo perceptual. (BORDWELL, 2008, p. 67-68, grifo meu)

Em *Canoa* (1976), esse mapa cognitivo é alimentado com informações dispostas tanto em planos-sequência com grande profundidade de campo, que para

Bordwell (2008, p. 36) é a *mise-en-scène* por excelência, como também em cenas curtas e achatadas, mas que cumprem papel crucial na montagem analítica de Cazals, através da qual expõe clara e evidentemente certos elementos. Bazin, faz uma distinção do uso desses artifícios da montagem na direção de cena:

Enquanto na montagem analítica ele (espectador) só precisa seguir o guia, deixar sua atenção seguir a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, aqui (na profundidade de campo) lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido. (BAZIN, 2020, p. 116, parênteses meu)

A explanação de Bazin serve para evidenciar a diferença de uso pelos diretores de uma cena mais fechada e recortada da realidade, de outra de visão mais ampla e abrangente. Enquanto planos em profundidade de campo exigiriam uma maior atenção por parte do espectador aos seus diversos elementos, a montagem analítica seria uma estratégia de pré-decomposição deste estilo, realizada pelo diretor afim de evidenciar os elementos importantes para o entendimento das sequências. Isso será relevante para compreender porque certos elementos são relegados na profundidade de campo, enquanto outros são mais destacados por Cazals. Se existe mesmo um “mapa cognitivo” sendo construído pelo espectador, é possível realizar engenharia reversa e encontrar sua ontologia, as motivações do diretor em expô-las. Por exemplo, nas sequências do massacre os atos de histeria e violência são decupados de acordo a uma montagem analítica, onde a “cena” é fracionada em vários planos menores, exibindo em destaque as armas, as mutilações, os corpos na lama, a agitação da multidão, etc... na tentativa de entregar uma interpretação mais imediata ao espectador. As menções ao “comunismo” e o “catolicismo” são reforçadas neste momento mais do que ao longo de todo filme.

Astruc, em seu texto “Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo” de 1948, se fazia muito certo em afirmar que: “A expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema.” O pensamento, fruto de operações de linguagem, só é compreendido completamente em imagens quando analisadas com calma, decompostos seus códigos de captura, e analisadas suas “informações encapsuladas” (BORDWELL, p. 58). Para Pierre Lévy (2000, p.94), o sentido adviria se um *acontecimento* após passar por um processo de “situação subjetiva”, permitisse ao indivíduo significá-lo segundo “tendências, de forças, de finalidades e de coerções”. Portanto, analisarei nos parágrafos seguintes algumas cenas do longa-metragem que durante a primeira visualização me impactaram enquanto espectador desavisado, e que, após a leitura das informações do

item 2 deste presente artigo, continuam a desdobrar-se em novos significados.

### 3.1 – A *mise-en-scène* de Cazals e a representação do evento de memória

Na sequência de apresentação de San Miguel Canoa, Cazals evidencia as desigualdades sociais e o modo de vida dos habitantes locais através da exposição do ambiente onde residem e seus modos de vida. Com a câmera próxima ao chão ou enfocando-o, mostra-se um clima árido, do qual quase pode-se sentir a poeira tão presente em zonas rurais. As ruas e estruturas do povoado que apesar de serem bem humildes e precárias, muitas feitas de tijolos de barro, estão em constante disputa com elementos da modernidade como postes elétricos (Figura 1), megafones e antenas de televisão. Das estruturas uma se salta imponente sobre as demais: A igreja. Algo não parece certo, e isso se revela verdadeiro quando a narração em *off* que vinha apresentando o povoado é interrompida para dar voz a um morador local. Este *campesino*, em suas primeiras frases, coloca em questionamento o que foi dito pelo narrador a pouco. As dificuldades do cultivo são evidenciadas para a câmera, como se estivesse respondendo a perguntas, mas que nunca são apresentadas, deixando o espectador à formular-lhas.

**FIGURA 1** – Trabalhadores circulando nas ruas de San Miguel Canoa.



**Fonte:** Fotogramas de Canoa (1976)

Este personagem acompanha o espectador como se estivesse sendo entrevistado pela equipe cinematográfica. Como se fosse uma testemunha antes, durante e depois dos fatos (CHRISMAN, 2013, p. 91). Os artifícios utilizados, como o apagamento desta suposta equipe e o som de *camera reel*, além é claro, de estar inserido num contexto de documentário expositivo com até uma *voz de deus* narrando, acabam insinuando um modo de captura *direta*. Essa mescla operada entre a representação de fatos reais, sob a égide de uma linguagem comumente atribuída ao documentário,

concede ao filme, que, sem dúvida, é uma obra ficcional, um caráter de proximidade e veracidade com o real. É por meio deste personagem familiar, que a representação do restante do longa será questionada em momentos-chaves. King (1994, p. 199) percebe nestes “fragmentos documentales” um “propósito de distanciar al espectador del terror hipnótico de los acontecimientos”. Para Berg (1975), há aí um uso do “dispositivo brechtiano”:

A função do personagem que fala conosco é nos dar tempo para considerar precisamente o que está acontecendo. É desconfortável, pois preferiríamos não parar para pensar nisso. Mas, ao parar, ao forçar, nos ensina uma dura lição [...] que houve mais coisas que aconteceram em San Miguel Canoa [...] do que qualquer pessoa poderia entender depois do fato. (BERG, 1979, p. 51, tradução minha)

Mesmo numa das cenas seguintes já temos mais um exemplo de sua função. Agora em frente a um balcão de uma bodega, relata a relação dos habitantes com o dinheiro. Uma relação recém-adquirida e que se revela problemática. Apesar disso, bebe uma bebida industrializada, próximo a uma parede repleta de anúncios de outros produtos do gênero (Figura 2). Essa temática retornará várias vezes na *mise-en-scène* de Cazals. As bodegas, com suas ofertas de produtos industrializados, sediam grande parte dos eventos do meio do filme, seja em Puebla ou em São Miguel Canoa. A relação de subserviência dos moradores locais à Puebla é evidenciada constantemente, e o poder aquisitivo dos jovens trabalhadores universitários também.

**FIGURA 2** – O *campesino* paga por uma bebida industrializada.



**Fonte:** Fotogramas de Canoa (1976)

Estes espaços de comércio, portanto, revelam o “progresso” do qual o padre tanto fala. Progresso que, sem dúvidas, chegou por vias da estrada construída com sua influência, e se mantém através das obras de distribuição de eletricidade e água. Nada mais cabido à tal figura que cobre “impostos” por seus serviços. O personagem do

padre é a personificação de um Estado, para o qual, obras e favores atendem à movimentação econômica, pouco importando se é só a de um grupo seletivo. Cazals evidencia essa relação de diversas formas, e em diversas cenas, como por exemplo a cobrança de dívidas nos megafones ou ainda na porta das casas, o pedágio na nova ponte, as obras das escolas, a fonte de água, e mesmo ainda, a fala do diretor municipal do povoado e do burocrata em Puebla. Até mesmo fazendo um uso pontual e de duplo sentido dos *corridos*<sup>5</sup>. Mas, chamo a atenção para a cena do padre observando os fiéis por baixo dos óculos escuros, que utiliza mesmo durante a liturgia do culto (Figura 3). Essa cena evidencia o poder vigilante e disciplinador que a igreja católica incute naquela comunidade através de sua figura. Como afirma Vargas (2011, p. 43, tradução minha): “Apesar do Estado ser mostrado sob uma ótica aceitável, o Estado enquanto instituição nunca deixa a moral narrativa de Canoa”.

**FIGURA 3** – O padre vigia sua comunidade.



**Fonte:** Fotogramas de Canoa (1976)

As atitudes disciplinares do Padre, para com aqueles que se negam a pagar o “imposto” são reveladas ao longo do longa, e não são realizadas por ele diretamente, mas por um grupo de fiéis ao seu discurso. Tachando os contrários a suas decisões de inimigos do povo, inimigos de deus e comunistas, o padre recria o discurso de “inimigo interno”<sup>6</sup> propagado pela mídia de massas do período. O roteiro e a direção de Cazals buscam dar espaço para as posições dos segregados dessa comunidade.

<sup>5</sup> Os *corridos* em Canoa, atuam como veículo de dissidência e clamor por justiça ao expor as façanhas ignominiosas de um padre vilanesco que governa com mão de ferro o povoado de San Miguel Canoa. O uso desta forma de balada por Cazals, transpõe a tradição de comunicar mensagens anti-establishment no México do final dos anos 1960 e 1970. Ele questiona e redefine o nacionalismo ao utilizar esta expressão musical da identidade mexicana para combater o poder político opressor representado por um padre tirânico. (LEEN, 2014, p. 10, tradução minha)

<sup>6</sup> “San Miguel Canoa y Tlatelolco en el sesenta y ocho, así como los miles de desaparecidos de los últimos años y, por supuesto, la reciente desaparición de 43 estudiantes de la escuela Normal Rural de Ayotzinapa, no son hechos aislados, por el contrario, son el resultado de una construcción del “otro” por parte de los que ostentan el poder, aquel “otro” que no piensa como los gobernantes, que está en busca de la justicia y en busca de preservar su dignidad y la de su pueblo.” (GRIJALVA; ORTEGA, 2015, p. 195).



**FIGURA 4** – Habitantes das comunidades periféricas à Puebla retornam para casa, vindos da cidade grande.



Fonte: Fotogramas de Canoa (1976)

**FIGURA 5** – A energia como pode-se notar é bem utilizada pelas bodegas e comércios locais, que também se aproveitam dos suprimentos e viajantes trazidos pela rodovia.



Fonte: Fotogramas de Canoa (1976)

**FIGURA 6** – Estes locais de fluxo econômico como pode ser notado geralmente se submetem por espontânea vontade ao poder do padre, já que os empreendimentos são feitos segundo sua autorização ou ordem. No canto esquerdo superior uma das várias marcas de bebidas industrializadas que são aportadas à mise-en-scène.



Fonte: Fotogramas de Canoa (1976)

**FIGURA 7** – Grupo de fiéis se preparando para defender sua fé.



Fonte: Fotogramas de Canoa (1976)

Como já atestado anteriormente, o roteirista do longa, Tomás Turrent, realizou uma extensa pesquisa jornalística sobre o período que engloba o massacre. O discurso desbaratinado, paranoico, católico, teocrático e anticomunista nela encontrado, é reimpresso nas imagens sob a direção de Cazals. As capas de tais jornais são exibidas de forma destacada, pelo menos em três cenas ao longo do filme<sup>7</sup>. A televisão aparece

<sup>7</sup> “Un dato relevante, que nos refiere a la similitud entre las notas de periódico y la película, lo encontramos en la Campaña de Desagravio a la Bandera que, aunque no está mencionada directamente, se hace alusión

com uma programação que parece tecer comentários sobre o massacre e o próprio filme, numa espécie de prenúncio do mal que viria a ocorrer, ao mencionar as “figuras de barro” que “não são enfeites”. Sobressai o aspecto hipnótico do televisor, que toma o ambiente *vidrando* o olhar dos habitantes e até mesmo dos jovens trabalhadores da universidade. O rádio aparece também, mas apesar de sua característica móvel, em San Miguel Canoa ele se transmuta nos inertes e ameaçadores megafones que dominam a partir dos céus o ambiente visual e sonoro do povoado (Figura 8).

**FIGURA 8** – Um grupo de homens aparentemente bêbados cruzam sob os megafones.



Fonte: Fotogramas de Canoa (1976)

Nestes meios de comunicação algo se assemelha, o tom persecutório e alarmista. Fala-se demasiadamente em “comunistas” apenas como mais uma palavra de ofensa, tachando qualquer adversário ideológico de “inimigo”. Essa exasperação não poderia terminar em outra coisa que não a desinformação. Mesmo os trabalhadores da universidade, são exibidos como mal-informados sobre a real situação política que provoca as manifestações.

Como se a mídia de massas e o intercâmbio cultural entre Puebla e San Miguel Canoa não fossem o suficiente para disseminar o clima de paranoia daquele 1968, um padre realizava o sincretismo entre religião e teoria da conspiração na pregação das missas dominicais, traduzindo assim a paranoia para o sistema de crenças cristãs.

---

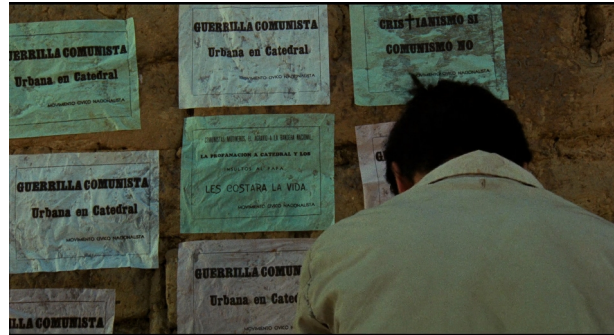
a ella cuando, en una secuencia de la película, uno de los personajes principales se encuentra hojeando el periódico —el mismo que sirvió como base para la investigación hemerográfica— donde se aprecia claramente un encabezado que dice: “Emotiva manifestación”, y, revisando el diario original, la nota apunta lo siguiente: “respaldo al presidente, al ejército y desagravio a la bandera”. (LIMÓN, 2019, p. 67)

**FIGURA 9** – Bêbados espalhando lorotas, uma conversa de bar por excelência.



Fonte: Fotogramas de Canoa (1976)

**FIGURA 10** – Um homem adesiva um muro com discurso alarmista e anticomunista.



Fonte: Fotogramas de Canoa (1976)

No clímax do longa, Cazals intensifica as referências a esses elementos na boca do povo. Um habitante sai de sua casa apenas para alertar a massa de linchadores para que lhes retire a “propaganda”, outro diz que vai averiguar qual é realmente “comunista”. O clímax, entretanto, é interrompido com uma prolepse de duas pseudo-entrevistas, uma do padre e outra do *campesino* que acompanha o espectador, além de uma analepse mostrando os discursos dominicais do padre que antecederam o dia do massacre. Após, os elementos são repetidos de forma intensificada mais uma vez, quando dois jovens são agredidos violentamente na quina de uma escadaria. Temas cristãos e anticomunistas são retomados. Em destaque para o momento em que são apedrejados – tema bastante conhecido na mitologia cristã – e quando são ameaçados com uma foice por um *campesino*.

*Los personajes y las situaciones son presentados con saltos espacio-temporales, ejercicio poco común para el cine mexicano de la época. De esta manera, Canoa se convierte en una especie de rompecabezas. Se le invita al espectador a formar parte activa en la construcción de este rompecabezas que dará como resultado un retrato de la comunidad de San Miguel Canoa y de las circunstancias que motivaron y permitieron la tragedia que narra la película. No se puede decir con exactitud cuál es el presente y cuál es el pasado dentro del filme, pero gracias a estas diferentes perspectivas espaciotemporales el espectador estará posibilitado de entrar en la psique colectiva (GRIJALVA; ORTEGA, 2015, p. 195, grifo meu)*

**FIGURA 11** – Um dos empregados tenta explicar que não é “comunista” enquanto é ameaçado com uma foice.



**Fonte:** Fotogramas de Canoa (1976)

Por fim, Cazals encerra sua *mise-en-scène* com as festividades locais, que acontecem mesmo após a morte dos trabalhadores. Gira a roda da economia e dá-se prosseguimento à noção distorcida de “progresso”. Paralelos com a cena inicial do cortejo fúnebre são estabelecidos. Até mesmo a autorreferência ao dispositivo que lhes filma (Figura 12). O personagem do *campesino*, agora tentando fugir da equipe cinematográfica, questiona-se se antes não estavam melhor. Olhando para a câmera da qual fugiu o olhar, afirma que agora o povoado “está em apuros com o governo”.

**FIGURA 12** – O campesino é surpreendido por uma equipe cinematográfica que captura som e imagens do povoado.



**Fonte:** Fotogramas de Canoa (1976)

#### **4 – Considerações finais**

O uso da linguagem documental foi o artifício perfeito para representar tal evento de memória, mesclando-a com a dramatização comum ao cinema de ficção. Cazals parece evocar uma crítica ao dispositivo cinematográfico, inclusive como dispositivo midiático. Entretanto, mesmo assim, Chrisman (2013, p. 101), afirma que o filme de Cazals “substituiu muitas das narrativas sociais concorrentes na história dos

linchamentos de Canoa e obscureceu a memória maior das experiências do México durante a Guerra Fria”.

O problema do filme de ficção de um fato histórico é que o filme acaba por imprimir inevitavelmente uma certa “verdade” histórica sobre o evento. Todo filme/documento em verdade o faz, a partir de um recorte específico. Como um produto fechado com seu universo diegético a película acaba cooptando os espectadores através de seus artifícios poéticos e estéticos a tomar o que se mostra nela como real. Entretanto, o filme por si só não contém um significado simbólico intrínseco, ele é sempre construído socialmente. Dessa forma, nada mais justo que:

*Fundar la historia sobre la duda [...], pero no porque se dude permanentemente de la veracidad de sus contenidos, sino porque se la abre al amplio espectro de reconstrucción iluminadora del pasado en beneficio del presente. (CÁRDENAS, 2013, p. 61)*

Nesse contexto, Cazals assume seu papel de escritor, evidencia o dispositivo cinematográfico a fim de poder agir com sua escrita de maneira franca. Uma vez revelado o dispositivo, o filme torna-se um meio de interlocução entre espectador e realizador na obtenção de alguma revelação histórica das motivações do massacre. Nessa metalinguagem, Cazals busca demonstrar como o massacre foi motivado pela influência midiática do anticomunismo somados a uma fé arraigadamente cristã. Evidencia claramente a divisão socioeconômica entre cidade e campo, o exercício de poder do Estado e do padre, e o discurso anticomunista disseminado pelos meios de comunicação. Tudo isso para representar um México que vivia um estado de crise entre modernidade e tradição.



## REFERÊNCIAS

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. *L'écran français*, França, ed. 114, 1948. Tradução: Matheus Cartaxo. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 29 maio 2021.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo, SP: Ubu Editora, 2020. 448 p. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro.

BERG, Charles. Review: *Canoa* by Felipe Cazals. **Film Quarterly**, v. 32, n. 3, p. 50–52. 1979. doi:10.2307/1212208. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1212208>>. Acesso em: 1 ago. 2021.

CAZALS, F. (Direção). (1976). **Canoa: Memoria de Un Hecho Vergonzoso**. [Filme]. México: Conacine.

CÁRDENAS, Juan David. Dispositivo cinematográfico, historia e ideología. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 8, n. 2, p. 49–63. 2013. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297030902003>>. Acesso em: 2 ago. 2021.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008. 352 p. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá.

CHRISMAN, Kevin M. **Community, Power, and Memory in Díaz Ordaz's Mexico: The 1968 Lynching in San Miguel Canoa, Puebla**. 2013. 116 p. Tese (Mestrado em História), University of Nebraska. Lincoln, Nebraska. Disponível em: <<https://digitalcommons.unl.edu/historydiss/59/>>. Acesso em: 1 ago. 2021.

GRIJALVA, Gustavo Ricardo Martínez; ORTEGA, Iván Mercado. 'Canoa' (1975): el cine y la memoria social. **Versión**. *Estudios de Comunicación y Política*, n. 35, p. 193–196. 2015. Disponível em: <<https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/608>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

KING, John. **El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano**. 1. ed. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1994. 356 p. ISBN 958-601-480-0. Disponível em: <<http://filosofia.uaq.mx/diidxaza/fils/carretem.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2021.

LEEN, Catherine. The Sound of Silence: The corrido as Counterculture in Felipe Cazals' *Canoa*. **Modern Languages Open**, v. 1, n. 2, p. 1–16. 2014. Disponível em: <<http://mural.maynoothuniversity.ie/6025/>>. Acesso em: 1 ago. 2021.

LIMÓN, Alejandra Rojas. **¿Qué pasó en Canoa? Análisis de un hecho histórico a partir de una película de memoria**. 2014. 247 p. Tese (Licenciatura em História) – Facultad de Filosofía y Letras, BUAP. Puebla. Disponível em: <<https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/5055?show=full>>. Acesso em: 24 jul. 2021.

LIMÓN, Alejandra Rojas. La memoria histórica a través del cine. El caso del linchamiento de San Miguel Canoa, Puebla. **Graffylia**, n. 29, p. 61–71. 2019. Disponível em: <<http://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/graffylia/article/view/434>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. 34. ed. Rio de Janeiro, 1994. 110 p. Disponível em: <<http://filosofia.uaq.mx/diidxaza/fils/carretem.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2021.

TORRES, Beatriz Medina. **Una perspectiva ideológica del cine echeverrista, caso de estudio**: producción cinematográfica de 1975 y 1976 (Canoa, Longitud de guerra y Cascabel). 1993. 200 p. Tese (Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva) – Escuela Nacional de Estudios Profesionales, UNAM. Naucalpan de Juárez, Estado de México. Disponível em: <[https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000190438](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000190438)>. Acesso em: 22 set. 2021.

VARGAS, Erika Michelle Ramírez. **Independent Mexican Cinema and the Dream of a National Cinema in 1970s Mexico**. 2011. 89 p. *Dissertação (Master of Arts in Latin American Studies)*, University of California. San Diego, California. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/7n50z9td>>. Acesso em: 23 jul. 2021.