

REGISTROS DA VIOLÊNCIA EM *ETNOCIDIO* (1976, DE PAUL LEDUC): A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DO POVO *HÑÄHÑÜ-OTOMÍ* A PARTIR DO CINEMA¹

MIGUEL BRUCH DEITOS²

UNILA, BRASIL

<https://orcid.org/0000-0002-4805-0264>

ANDERSON SALIM CALIL³

UNILA, BRASIL

<https://orcid.org/0009-0006-3918-0469>

PAULA FERNANDA SANTOS DA SILVA⁴

UNILA, BRASIL

<https://orcid.org/0000-0002-1676-1651>

RESUMO: *Este artigo analisa, de uma perspectiva histórico-social, o documentário Etnocidio (1976) de Paul Leduc, filme que aborda a realidade dos habitantes de origem indígena no Vale do Mezquital (México). O objetivo da nossa análise foi compreender como os elementos histórico-sociais são tratados de forma estética no longa-metragem, principalmente através da sua ficção (montagem cinematográfica), e como esta não se distancia da História enquanto disciplina. Através de metodologias e abordagens teóricas de autores das áreas da história e do cinema, desenvolvemos as relações dos discursos na obra. Os resultados destacam a influência do Estado como agente político “mediador” dos conflitos representados.*

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema, história, México, resistência, território.*

ABSTRACT: *This article analyses, from a social-historical perspective, Paul Leduc's documentary Etnocidio (1976), a film that deals with the reality of the inhabitants of indigenous origin in the Mezquital Valley (Mexico). The aim of our analysis was to understand how social-historical elements are treated aesthetically in the feature film, mainly through its fiction (cinematographic montage), and how this does not distance itself from History as a discipline. Using methodologies and theoretical approaches from authors in the fields of history and cinema, we developed the relationships between the discourses in the film. The results highlight the influence of the State as a political agent "mediating" the conflicts represented.*

KEYWORDS: *Cinema, history, Mexico, resistance, territory.*

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: migueldeitos@gmail.com

³ Mestrando Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: andersontudor@gmail.com

⁴ Mestranda em História pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: paulafernanda.smi@hotmail.com

Introdução

O longa-metragem, *Etnocídio: Notas sobre El Mezquital* (1976) é uma obra cinematográfica do tipo formal que convencionou-se chamar “documentário”. Tal *documento* narra as histórias dos habitantes do Vale do Mezquital, uma região rural e agrária que sofre recorridas agressões em benefício do projeto de modernização do Estado-nação mexicano. O longa-metragem enfoca as desigualdades sociais da região e estabelece os conflitos de interesse políticos a partir de entrevistas com as diferentes classes que ali interatuam.

O documentário mostra uma visão das estruturas sociais e econômicas baseada em um estudo científico sobre a situação do Vale do Mezquital, onde se percebe um desequilíbrio entre o ecossistema social e natural. Dessa forma, questionamos qual seria o valor do produto audiovisual e a visualidade que constrói para a região naquele período histórico em que se insere. Assim, analisamos algumas das figuras elaboradas pelo longa-metragem e como suas aproximações através da montagem cinematográfica permitem traçar relações históricas capazes de deslocar memórias locais para novos territórios.

Entendendo que o ato de leitura não está jamais desvinculado do ato historiador, buscamos as figurações de memória que permitam essa transposição dos elementos sociais ao espaço audiovisual.

México e o Vale do Mezquital

Segundo Mosqueda (1999), a partir da chegada dos espanhóis ao território que hoje se configura como Vale do Mezquital, a população originária foi submetida a um processo de extrema violência e desterritorialização através de um sistema jurídico de domínio e obtenção de lucro denominado *encomiendas*. A partir desse sistema “quase medieval” de recolhimento de bens tributáveis e embargos legais, os espanhóis foram capazes de reger os rumos futuros do território, obtendo áreas de terras, empresas agrícolas, bem como transformaram os indígenas em mão de obra barata para seus serviços.

Não obstante, há uma grande discussão sobre quais seriam estes povos originários da Mesoamérica. Segundo Santos e Platas (1999), a cultura “*otomí*” é uma das mais antigas da região. Ainda assim, a distribuição espaçada destes e outros grupos pelo território mexicano produziu o fenômeno de diversos dialetos e identidades a depender da região. Por sua vez, Mosqueda (1999) afirma que o Vale do Mezquital condensa uma população majoritariamente “*otomí*” desde a dominação espanhola. Contudo, em trabalhos mais recentes temos encontrado o uso da terminologia dupla para se referir aos habitantes dessa região: “*hñähñü-otomí*” (LAGUNAS e LARA, 2019). Nesse sentido, é válido ressaltar o comentário que Román (2016, p. 34) realiza a partir da leitura de Schmidt e Crummett (2004):

Na década de 1970, sob a influência de Muñoz Basilio e de professores rurais bilíngues que assumiram tarefas importantes representando as comunidades do Mezquital em seus processos organizacionais, um forte impulso começou a ser dado à recuperação da identidade étnica no vale. Durante esse período, o uso do nome "otomí" para definir os habitantes indígenas do Mezquital foi discutido, e a autodescrição *hñahñu* começou a se difundir. A mudança de denominação buscava eliminar a carga pejorativa do nome "otomí" (otómitl) dada pelos nahuas, que dominavam o povo *hñahñu* antes da chegada dos espanhóis, e recuperar a forma como os avós, segundo os ativistas *hñahñu*, se definiam no vale. (ROMÁN, 2016, p. 34, tradução nossa)

Pode-se perceber a partir deste comentário que a diversidade étnica dos povos originários em solo mexicano começa a ser ouvida na segunda metade do séc. XX através de algumas iniciativas educacionais. No entanto, Fajardo (2011, p. 140) afirma que apesar da constituição mexicana de 1917 reconhecer as comunidades indígenas e o direito à terra, o monismo jurídico buscava apenas integrá-los a um projeto maior de mercado exercido pelo Estado-nação.

Nesse mesmo sentido, Galván (2013, 2014, 2016) ao analisar o período de 1964-1982, menciona que as reivindicações de direitos da população mexicana foram violentamente reprimidas por órgãos da segurança do Estado. O México passou a praticar uma política interna contra-insurgente na segunda metade do séc. XX, alinhando-se às políticas dos EUA como a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) e aumentando a repressão institucional aos grupos dissidentes tanto na cidade como no campo. Relacionando informações de documentos oficiais, Galván propõe uma reflexão do período na mesma ótica das ditaduras latino-americanas, ressaltando-se suas diferenças.

As pesquisas científicas e a ficção cinematográfica

Dado o contexto político indicado anteriormente, chama atenção a cartela ao início e fim do longa que anuncia a origem financeira que permitiu a realização e distribuição do documentário: a Agência Nacional de Cinema do Canadá (ONF) e a Secretaria de Educação Pública do México (SEP). Numa entrevista concedida a Astudillo (2021b), o diretor do filme, Paul Leduc, afirma que primeiramente os canadenses lhe ofereceram o projeto para filmar no estado de Chiapas, ao sul do México. Até então o diretor esperava se basear em "Os Índios do México" (1967, de Fernando Benitez). No entanto, apesar de possuir liberdade para a produção, afirma que não conhecer os canadenses e ter a SEP como financiadora gerava muita desconfiança. Devido ao temor político que experienciava no México, decide dividir o filme em "curtas" separados por letras. Assim, se necessário, poderia omitir letras de acordo com o local de exibição,

evitando escândalos e censura. Tal manobra evasiva acabou não sendo necessária uma vez que o filme teve uma distribuição quase normal em cineclubes, sindicatos e universidades, realizada pela distribuidora (Zafra) que ele mesmo fundou).

O filme resultante deste projeto de financiamento seria: *Etnocídio: Notas sobre El Mezquital* (1976), dirigido por Paul Leduc e roteirizado pelo mesmo em co-autoria com Roger Bartra. Este último, um cientista mexicano que conduziu uma série de pesquisas no Vale do Mezquital, em conjunto com grupo do Instituto de Investigações Sociais da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) (BARTRA, 1978). O “Projeto de investigação sobre as estruturas socioeconômicas e sistemas de dominação no Vale do Mezquital”, também conhecido como “Projeto ESTRESIDOM”, foi o ponto de congregação de cientistas sociais como: Eckart Boege, Pilar Calvo, Jorge Gutiérrez, Víctor Raúl Martínez Vázquez e Luisa Paré⁵. As pesquisas foram realizadas majoritariamente de 1972 a 1973 e resultaram em diversas publicações de artigos e livros nos anos seguintes. (BARTRA, 2020).

Os principais trabalhos sobre o filme (TUÑON, 2003; GUTIÉRREZ, 2019; ASTUDILLO, 2021a) citam Bartra e sua pesquisa como embasamentos e até mesmo via de adaptação para o filme, referenciando em especial seu livro: *Estruturas Agrárias e Classes Sociais no México* (BARTRA, 1974). No entanto, o filme credits Bartra apenas como roteirista, sem realizar menção específica ao seu livro, e agradece em seus créditos finais às pesquisas realizadas entre 1971-1976 pelo instituto da UNAM. Abrange dessa forma também as pesquisas de Luísa Paré, que foram realizadas anteriormente à formação do ESTRESIDOM e apreciadas posteriormente pelo grupo (BARTRA, 1978), além de possivelmente incluir outros trabalhos de pesquisa publicados durante o referido período.

Passando pelo crivo técnico de Bartra e Leduc o filme realiza uma nova incursão a campo, dando de certa forma continuidade às pesquisas do ESTRESIDOM (GUTIÉRREZ 2019, p. 153) e documenta uma série de novas entrevistas a atores sociais que emergem na tela como as fontes protagonistas de qualquer pesquisa social. Dessa forma, renuncia a uma voz narradora homogeneizante, optando por elaborar a narração através da linguagem cinematográfica, juntando e contrapondo várias vozes (Astudillo, 2021a, p. 255). Para Astudillo (2021a, p. 255), essa elaboração de uma visualidade própria dos conflitos sociais da região, com um claro posicionamento de classe, insere o filme dentro das estéticas do Novo Cinema Latino-Americano.

Sabemos que filmes do tipo “documentário” se fundamentam majoritariamente na captura da realidade *diretamente*, o que segundo Comolli (2010) perverte a distinção comumente elaborada entre “documentário” e “ficcional”. Pois, as imagens, uma vez captadas pela

⁵ Citamos apenas a relação de pesquisadores que estavam envolvidos na pesquisa do grupo de acordo com a publicação coletiva: *Caciquismo e poder político no México rural* (BARTRA et al. 1978). No entanto, no livro *Estruturas Agrárias e Classes Sociais no México*, Bartra (1974) agradece a muitos outros nomes que o ajudaram de alguma forma nas pesquisas.

DEITOS, Miguel Bruch; CALIL, Anderson Salim; SILVA, Paula Fernanda Santos da. Registros da violência em *Etnocídio* (1976, de Paul Leduc): a construção da memória do povo *hñāhñü-otomí* a partir do cinema. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 444-457, jan./abr. 2024.

câmera, pertencem tanto a uma realidade social historicamente localizável como também ao campo ficcional cinematográfico. Este campo é tanto regido pela historicidade dos usos de seus elementos estéticos, sua *mise-en-scène*, quanto pelos demais artifícios cinematográficos como a montagem, que modelam a realidade registrada. Assim, seria inexistente uma imparcialidade na construção do mundo captado pelo “documentário”, colocando, em última instância, o espectador enquanto juiz dos eventos representados (COMOLLI, 2008).

No entanto, ao encurtar a distância que era dada pelo antagonismo “documentário” e “ficcional”, surgem novas questões sobre as formas de contar histórias concernentes a cada período. Cinema é também literatura, e literatura e história sempre estiveram intimamente ligadas. Não é à toa a preocupação da História para com os “arquivos” e suas diversas manifestações e manipulações, pois é a *interpretação* que emerge como ponto central dos debates em ambas as disciplinas. A diferença talvez esteja no fato de que o historiador é aquele que após o mergulho nos arquivos emerge com sua interpretação referenciada de acordo com normas bibliográficas, o que não é tão comum ocorrer na literatura dada como “ficcional” (CHALHOUB, 2015). Ainda assim, há exemplos que escapam facilmente a essa última oposição. O seriado televisivo *Adam Ruins Everything* (2015-2019), por exemplo, cita discretamente referências bibliográficas no canto inferior da tela a cada momento da exibição. Neste mesmo sentido, *Etnocídio* (1976) deixa evidente em seus créditos finais a influência “bibliográfica” de suas elaborações audiovisuais: as pesquisas do instituto da UNAM.

O cinema, ao transmutar os elementos sociais em elementos estéticos, é capaz de dedicar sua representação a uma maior proximidade audiovisual com a realidade cotidiana deste espectador-juiz, sem a necessária mediação da letra que tanto a literatura alfabética como a História academicista dependem. Assim, a discussão entre a existência do fato histórico ou sua mera emulação pelos meios cinematográficos é o que sempre se põe à prova do espectador, livre para interpretar por meio de anacronias com suas memórias fílmicas e pré-fílmicas.

Na literatura, Rancière (2022) já apontava que até mesmo o “anacronismo”, tema tão caro à História, só existe dentro da própria organização formal do texto. No cinema o mesmo ocorre, principalmente através da montagem cinematográfica que constrói as mencionadas memórias fílmicas: referências a si mesmo enquanto manifestação no tempo.

Apesar do “discurso do historiador via de regra não autoriza(r) narradores ficcionais ou instabilidades narrativas” (CHALHOUB, 2015, parênteses nosso), é o próprio processo de estabelecimento de relações formais entre as fontes espalhadas no tempo (montagem), que provoca a instância ficcional. Nesse sentido, o único ato verdadeiramente historiador seria o ato de leitura, capaz de relacionar os elementos estéticos com a cronologia de um tempo humano, tempo este experienciado desde diversas perspectivas. Para Chalhoub: “Ninguém faz história sem muita imaginação. [...] Você precisa articular um

entendimento sobre o passado radicado na sua perspectiva presente, radicado na sua subjetividade [...]”. (CHALHOUB, 2015)

Assim, o “documentário” registra aqueles elementos sociais circunscritos a uma espacialidade e período histórico específico, ficcionaliza e escreve história ao transmutá-los em elementos estéticos potencialmente linguísticos; a “linguagem audiovisual” por fim se torna capaz de alçar novas territorialidades e significações no presente da espectadorialidade. Nesse escopo reflexivo, autores mais contemporâneos como Dubois (2012) e Brenez (1998) discutem o cinema e suas capacidades de figurações singulares. Encontra-se nesses autores uma perspectiva similar, que defende, em parte, a liberdade interpretativa do espectador “não-letrado” nas técnicas cinematográficas. Se o cinema é capaz de alterar os elementos da realidade através de suas formas próprias (montagem, ângulos de câmera, iluminação, etc), o que realmente move e significa estas imagens: a plasticidade das imagens ou a memória do espectador? Assim como o campo lexical das palavras aproxima e gera tensões entre as palavras, as figuras (som e imagem) no campo figural geram tensões com imagens do cotidiano, as memórias do sujeito.

Evidenciaremos, na sequência, alguns desses jogos estéticos que a montagem cinematográfica realiza e suas potencialidades ficcionais para a história do Vale do Mezquital.

Resistência *hñähñü-otomí*

Em suas análises fílmicas de *Etnocidio* (1976), tanto Astudillo (2021a) quanto Tuñon (2003) e Gutiérrez (2019) ressaltam a divisão em fragmentos alfabéticos realizada pelo longa. Os segmentos lembram um dicionário e operam um didatismo para com o público, evidenciando os princípios antagônicos de certas palavras (Gutiérrez, 2019, p. 157). No entanto, pode-se ver como o “dicionário” em verdade omite algumas letras, elegendo apenas aquelas que servem à montagem do longametragem. Ainda assim, os “verbetes” estão repletos de figurações, que elaboram os sentidos “figurados” (fig.) em matéria audiovisual.

Vejam as operações de um dos fragmentos iniciais, denominado “B: burguesia”: vemos homens caçando com armas e cães. Os sujeitos andam sobre a vegetação com vestimentas modernas, usando chapéus e relógios que reluzem ao sol. Seu status econômico, se já não fosse bastante evidente, é complementado por um interlúdio, mostrando uma empresa e os passos da cadeia de produção de leite. A montagem regressa ao registro da caça através de um paralelo imagético centralizado no elemento da água. A água que refresca e sacia o gado também sacia a sede dos cachorros de caça. Uma voz não diegética pode ser ouvida; não identificamos sua origem. Enquanto esta voz fala sobre a capacidade operacional de um “Otomí” enquanto novas imagens da caça são vistas. A câmera enfoca por um longo período de tempo apenas a mão do sujeito carregando a arma pelo *campo*, enquanto continuamos a ouvir a voz. Em seu braço há um relógio que se relaciona sincreticamente

com a arma, são os objetos da modernidade que lhe concedem controle sobre o tempo e espaço. Não por acaso, nesse exato momento a voz fala sobre uma de suas “teorias”: “a capacidade de controle sobre a mente de um Otomí”. A alternância das imagens neste momento esconde a costura das falas, que possivelmente pertencem a um relato maior, recortadas e coladas a fim de construir um diálogo único. No entanto, o que importa aqui é sua figuração enquanto fala única, sua construção de significado através desses artifícios cinematográficos (montagem). Na sequência, a câmera corta para suas costas, o homem está no *campo* observando ao horizonte grandes porções de terra. Logo em seguida, um novo corte: podemos ver o detentor da voz frente à câmera, este se assenta em um sofá de madeira com os assentos revestidos de couro; finda seu diálogo revelando acreditar que seu êxito na vida se deve a seu corpo ser formado por “bons” genes.

Não fossem as imagens escolhidas para acompanhar o discurso daquele homem, não seria tão evidente a relação de posse e subjugação que a agora definida “burguesia” estabelece com o território e habitantes do Vale. Uma burguesia que trata a região nos termos da violência da caça e do domínio do tempo, justificando sua posse como um prêmio atingido através do progresso evolucionista, ignorando completamente as condições históricas de opressão e trabalho as quais a voz atrela novamente os “Otomís”.

Reiteramos que as figurações elaboradas não são autocontidas, se expandem à medida que cada novo fragmento é apresentado. Assim, se isoladamente podem ser lidos como verbetes imagéticos das palavras iniciais, o filme no todo constitui um discurso completo. A fala do entrevistado e as imagens cuidadosamente posicionadas virão a corroborar e se relacionar com as falas dos *hñähñü-otomí*, onde em alguns fragmentos alfabéticos, mais tarde, o discurso de domínio racista do burguês será rebatido.

“I: indígena” inicia com a imagem de uma mulher apaziguando uma criança de colo enquanto olha fixamente para uma vitrine que exhibe caixões. Uma música clássica e solene acompanha a sequência, protagonizando um contraste que perpassa do suntuoso espaço dos caixões de luxo à aridez do olhar na rua. Essa cena, a princípio, não parece se relacionar diretamente com a seguinte, onde dois *campesinos* se encontram posicionados lado a lado em meio ao *campo* dos terrenos comunais. Um deles lê um texto de seu companheiro de “Pueblo Nuevo”. A oratória traz um recorrido histórico sobre as ondas de exploração e repressão sofridas; desde antes da conquista pelos espanhóis. Testemunha que “desde o século XIX comparam os *comuneros* com comunistas que ameaçam o progresso do homem branco” (ASTUDILLO, 2021, p. 263). Afirma, por fim, que suas formas de resistência sempre foram reprimidas com a violência: “fomos massacrados”. A palavra é forte, e apesar de estar contextualizada em referência ao século XVII, veremos no fragmento seguinte como ela também continua válida para descrever a situação do seu povo na segunda metade do século XX.

“J: justiça” continua a desenvolver os argumentos apresentados. Agora uma roda de indígenas em meio ao *campo* discute como se

constituiu historicamente a tomada de terras e as lutas pela reapropriação. Um dos ali presente define e retoma a questão que os têm assolado mais recentemente: “por ser *comuneros*, nos chamam de comunistas”. Diz ainda que os documentos do povoado mencionam há décadas os terrenos em disputa como parte da zona comunal. No entanto, a reapropriação pela Secretaria de Reforma Agrária só viria a ocorrer após um massacre na região. O tema do “massacre”, é então contextualizado no século XX.

Na sequência, temos o testemunho de uma mãe que fala no idioma próprio. Se não podemos compreender seu idioma, podemos ler sua oralitura⁶, seus gestos documentados pela câmera. Dado o contexto de violência revelada pela montagem, supomos, a princípio, de que o seu levantar de mãos em direção à face, cabeça e partes do corpo remetesse à alguma agressão, um desfiguramento de face, um desmembramento do corpo perante a atrocidade. A tradução oral realizada por um homem ao lado complementa a mediação do gesto e o reencena. O homem diz que a mulher havia encontrado um de seus filhos “banhado de sangue”, mas que seu filho vivia, até um homem atirar novamente para executá-lo.

Nos próximos planos a data do massacre é mencionada: 14 de abril de 1968. A roda de campesinos discute quem foram os culpados de tal massacre, mencionam nomes de políticos e empresários. Segundo eles, uma das causas seria o privilégio dado aos ricos na distribuição de água para irrigação dos terrenos: “os donos da água”. Assim, a montagem concluiu um paralelo, que expande o verbete “B: burguesia”: lembrem-nos da abundância de água que a definida “burguesia” ostentava. Mesmo que o conflito pela água aí relatado não seja diretamente disputado com aquele empresário específico, este serve de modelo. Esses paralelos imagéticos são realizados a fim de evidenciar as estruturas políticas que sustentam a violência no Vale. Quem seria então a instância mediadora destas políticas de distribuição da água? O Estado.

Os “donos” da água

Na sequência, o recorte de jornal impresso portado por um dos *campesinos* revela uma imagem dos vários corpos mutilados no dia do massacre. A montagem retorna com o testemunho da mãe que perdeu seu filho. Ela testemunha, mais uma vez no seu idioma, que naquele dia recolheram os mortos em um caminhão de limpeza do município, com a presença das forças federais e carcereiros de Ixmiquilpan. A memória da cena da mulher que apaziguava seu filho em frente a uma vitrine de caixões retorna para a espectralidade fulgurando em significações. Os corpos são violentados desde a infância pelas condições que lhe são atribuídas, e quem ainda sobrevive pode ter o mesmo fim. A estética do filme nos leva a considerar a fatalidade desses povos que estão condenados a uma única opção: lutar pela própria existência.

⁶ Termo usado por Martins (2003) para se referir às memórias nas práticas rituais afro-brasileiras, e que desse modo se estende à compreensão do saber transmitido através dos gestos corporais.

DEITOS, Miguel Bruch; CALIL, Anderson Salim; SILVA, Paula Fernanda Santos da. Registros da violência em *Etnocídio* (1976, de Paul Leduc): a construção da memória do povo *hñāhñü-otomí* a partir do cinema. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 444-457, jan./abr. 2024.

Dessa forma, como conclusão, o longa elege mostrar uma formação de trabalhadores saindo de uma mina. Estes se unem através da montagem a um protesto que clama por direitos enquanto as forças policiais podem ser vistas arregimentando-se para defender o Estado. Na sequência, o filme congela a figura de um jovem erguendo a mão em sinal de luta. Esta interrupção no fluxo da narrativa cinematográfica realiza um retorno para reapresentar a imagem de um senhor em um hospital, pertencente ao fragmento “C: classes”. O homem mirando a câmera é um artifício estético que questiona o espectador sobre o real destino daquela população em marcha: Irá se concretizar as bandeiras da luta de classes ou se marchará rumo à morte no sistema de saúde? A organização política das classes subalternizadas é silenciada à força pelas estruturas de violência do Estado. Assim, termina o testemunho daquela indígena através de seu tradutor: “Alguns feridos não morreram logo; senão por falta de atenção médica”.

O documentário de Paul Leduc funciona, assim, como um importante meio de profusão das memórias dessa população. A justiça impraticável e tardia é posta em evidência através da realidade vivenciada há anos pela população local. O filme não busca reduzir os testemunhos a uma simples denúncia, mas formar ainda outra resistência da população *hñähñü-otomí*, a resistência da classe trabalhadora a partir do audiovisual. Dessa forma, o documentário utiliza-se também da paisagem local para fundamentar as entrevistas com os atores sociais. Como já pôde-se notar na montagem analisada anteriormente, o *campo* rural/agrário aparece como figura central destas articulações. A paisagem não se restringe a apenas um ou outro verbete imagético do longa, mas sim a toda estrutura de montagem; funciona como uma cola capaz de unir novamente os recortes realizados pelo aparato cinematográfico.

Assim, os relatos e testemunhos dos atores sociais ganham corroboração através das estruturas geográficas da região que já não pertencem mais ao simples plano intocado da natureza, mas sim aos modelos de consciência do homem moderno. Durante o dia, as estruturas metálicas dos prédios reconfiguram os limites da cúpula celeste. Nas noites, devido ao descarte irregular de detergentes pelas fábricas, observa-se nas águas do rio a formação de grandes nuvens de espuma, que são levadas pelo vento a perambular sobre o *campo*. O ápice da paisagem completamente modelada pelo homem se encontra no interior destas mesmas fábricas, desenhadas por alguns para levar à degradação do corpo e saúde de muitos.

Quem define os rumos? Quem regulamenta a transformação desta paisagem? Durante outra das entrevistas, mais uma vez realizada no *campo*, os operários revelam como em nome do desenvolvimento das indústrias o Estado utilizou as terras pertencentes aos *hñähñü-otomí* para instalar uma hidrelétrica. Uma vez constituída, a usina utiliza os expropriados da terra como mão de obra barata em sua operação. O Estado, como um paisagista de má índole, desloca a população de uma vida no *campo* para uma vida urbana, transformando-os de camponeses a proletários. Neste traslado forçado a população acaba ilusionada por uma vida melhor, baseada no alcance de um consumismo capitalista. O

território que antes definia a paisagem rural, agora é de posse do Estado, capaz de usá-lo e transformá-lo de acordo com suas vontades.

Portanto, o documentário evidencia o etnocídio como intrinsecamente vinculado às políticas de um Estado, seja pela destruição das terras, das águas ou mesmo a docilização dos corpos a uma lógica urbana e fabril. O Estado não define quem constitui sua *etno* apenas nas palavras de uma constituição, mas principalmente através das condutas e práticas, que, no caso em questão, são pervertidas por interesses econômicos capitalistas. Consequentemente, se o Estado mexicano prefere colocar os direitos fundamentais dos povos ancestrais em segundo plano, o documentário elege-os como primeiro plano de seu eixo narrativo, reivindicando justiça.

Considerações finais

Assim, o filme evidencia a forma como o Estado mexicano é o agente capaz de perpetuar as violações aos direitos dos povos indígenas, mesmo após a promulgação da constituição que reconhece a importância desses povos na formação da nação. Apesar das intenções presentes no documento legal mexicano, os direitos dos povos originários, como o direito à terra, à água e à dignidade humana, continuavam a ser desrespeitados na segunda metade do séc. XXI.

Encontramos uma estética que nitidamente toma um posicionamento a favor dos povos indígenas, estabelecendo justaposições na montagem cinematográfica que revelam as estruturas de violência e exploração econômica que propiciam o esfacelamento cultural dos *hñähñü-otomí*. O documentário argumenta através de elementos estéticos e ilustra como a prática do “etnocídio” está intrinsecamente ligada a uma política de Estado que favorece uma classe em desfavorecimento da outra: a burguesia empresarial em detrimento das comunidades indígenas.

Referências bibliográficas:

ASTUDILLO, José Axel García Ancira. Etnocídio. Notas sobre El Mezquital (1977), de Paul Leduc. *In: México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano*. 1ª ed. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 2021a. p. 254–271. ISBN 978-607-28-2094-4. Disponível em: <http://dccd.cua.uam.mx/repositorio/>. Acesso em: 10 maio. 2023.

ASTUDILLO, José Axel García Ancira. Etnocídio..., vestigio del proyecto de una filmografía indígena que no fue. *In: ZABOROWSKA, Aleksandra Jablonska; ASTUDILLO, José Axel García Ancira (org.). Nueve miradas a la obra de Paul Leduc*. 1ª ed. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 2021b. p. 277–278. ISBN 978-607-28-2220-7. Disponível em: <http://dccd.cua.uam.mx/repositorio/libros.php?libro=NueveMiradas-PaulLeduc>. Acesso em: 10 maio. 2023.

BARTRA, Roger. **Estructura agraria y clases sociales en México**. 1ª ed. Ciudad de México: Ediciones Era, 1974. Disponível em: <https://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/5991>. Acesso em: 18 abr. 2023.

BARTRA, Roger. **Caciquismo y poder político en el México rural**. 3ª ed. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1978.

BARTRA, Roger. Roger Bartra: Estructura agraria y poder político en México. *In: 33ª FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (FILAH)*, 2020, Ciudad de México. **Anais [...]**. Ciudad de México: ENAH-INAH / La Jaula Abierta, 2020. Vídeo *online*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0TRzX4Bj9sU>. Acesso em: 14 maio. 2023.

BRENEZ, Nicole. Introduction. *In: De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Tradução: Pedro Veras. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 1998. p. 466. ISBN 2-8041-2999-3 Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2018/04/24/da-figura-em-geral-e-do-corpo-em-particular-a-invencao-figurativa-no-cinema-carta-a-tag-gallagher-por-nicoles-brenez-17-07-1998/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

FAJARDO, Raquel Z. Yrigoyen. El horizonte del constitucionalismo pluralista: del multiculturalismo a la descolonización. *In: GARAVITO, César Rodríguez (org.). El derecho en América Latina: un mapa para el pensamiento jurídico del siglo XXI*. Derecho y Política. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011. p. 139–159. ISBN 978-987-629-192-7.

CHALHOUB, Sidney. História e Literatura - Sidney Chalhoub. [Entrevista cedida a] Mônica Teixeira. **Univesp**, São Paulo, maio, 2015. Vídeo *online*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e5jnTFQg6as>. Acesso em: 30 abr. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. **O desvio pelo direto**. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. Catálogo do forumdoc.bh. 2010 – 14º Festival do filme documentário e etnográfico –

Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução: Augustin De Tugny *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2008. ISBN 978-85-7041-677-3.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. In: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 97-118.

GALVÁN, Azucena Citlalli Jaso. México: Estado de exceção sem ditadura, 1964 - 1982. Primeiras aproximações. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: Associação Nacional de História - ANPUH, 2013. p. 13. ISBN 978-85-98711-11-9. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 20 mar. 2023.

GALVÁN, Azucena Citlalli Jaso. **Terrorismo de Estado e guerra suja: discursos e práticas da doutrina de segurança nacional e da contrainsurgência no México (1964-1982)**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. DOI [10.11606/D.8.2016.tde-03112016-161508](https://doi.org/10.11606/D.8.2016.tde-03112016-161508). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03112016-161508/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

GALVÁN, Azucena Citlalli Jaso. “...Defenderé los principios y arrostraré las consecuencias...”: los informes presidenciales de Gustavo Díaz Ordaz, el enemigo interno y la represión, 1964-1970. **OPISIS**, Catalão, v. 14, n. 1, p. 120–139, 2014. ISSN 2177-5648 DOI [10.5216/o.v14i1.28619](https://doi.org/10.5216/o.v14i1.28619). Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/Opsis/article/view/28619>. Acesso em: 10 maio. 2023.

GUTIÉRREZ, Luis Guillermo Martínez. Etnocídio: capitalismo e identidade. In: MENDOZA, Carlos Oliva; GUTIÉRREZ, Luis Guillermo Martínez (org.). **Cine mexicano y filosofía**. 1ª ed. Ciudad de México: Editorial Itaca, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2019. p. 154–159. ISBN 978-607-30-2039-8. Disponível em: <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/219>. Acesso em: 3 abr. 2023.

LAGUNAS, David; LARA, Aline. Algunos datos etnoarqueológicos de la cosmovisión hñähñü-otomí en la pintura rupestre del Mezquital, Hidalgo (México). In: GALICIA, Aline Lara (org.). **Las manifestaciones rupestres en México: técnica, iconografía y paisaje**. Sevilla: Enredars, 2019. p. 281–295. ISBN 978-84-09-13369-7. Disponível em: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/6746>. Acesso em: 18 abr. 2023.

LEDUC, P. (Direção). (1976). **Etnocídio: Notas sobre el Mezquital**. [Filme]. México. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20131127151414/http://www.pauleduc.net/downloadA.php?file=Etnocidio.mp4>. Acesso em: 10 out. 2022.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 13, p. 63–81, 2003. ISSN 2176-1485. DOI [10.5902/2176148511881](https://doi.org/10.5902/2176148511881).

DEITOS, Miguel Bruch; CALIL, Anderson Salim; SILVA, Paula Fernanda Santos da. Registros da violência em *Etnocídio* (1976, de Paul Leduc): a construção da memória do povo hñähñü-otomí a partir do cinema. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 444-457, jan./abr. 2024.

Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 2 maio. 2023.

MOSQUEDA, Artemio Arroyo. Algunas notas sobre servidumbre en el sur del Valle del Mezquital, 1580-1655. *In*: SERNA, Alfonso Serrano (comp.). III COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE GRUPOS OTOPAMES, 1999, México. **Anais** [...]. México: p. 605-514. Disponível em: https://web.archive.org/web/20230410133031/https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/39695008/Nombres_estados_calidades_oficios-libre.pdf?1446674469=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DNombres_estados_calidades_oficios.pdf&Expires=1681136622&Signature=NwOUZyKrVPXd2MsqLVVZznAVsi5qdLiCD3bf17YJCEaOYff5VkPrATWd-pht0XRJCNTl61Ay9uaRJcc0WcLF-fRO-SFK00p4K917yf7wMcg1dSsxm5mlAj6BFQr2~8RsH5X~kWVjvu6wzv8Fk0tXxE314UG10LQbzhJGUkul-0J6913wUYSWjCpFuMhnO2q~5DDtD96skZ0eiZWE5LZNAmbJAE3gYxb9i8IkxvIs~gctBrjLjMGw1JbqwLsDLYEGoO1aEtHQdmSKrFFK-pL~e8hwnIebX6FfclqSs7JZiCPmG9PYWsnpAe4Gj46w-RJDrJPoRqkAKNOSIXcfaJ3U2w_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=119. Acesso em: 10 abr. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. El concepto de anacronismo y la verdad del historiador. Tradução: Teresa Orecchia Havas. **Cuadernos LIRICO**, Paris, v. 16, n. 1, p. 15, 2022. ISSN 2263-2158 DOI [10.4000/lirico.12578](https://doi.org/10.4000/lirico.12578). Disponível em: <https://journals.openedition.org/lirico/12578>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ROMÁN, Raúl H. Contreras. Indio, campesino y migrante. Los proyectos históricos en la construcción del Vale del Mezquital como región. **Estudios de Cultura Otopame**, Ciudad de México, v. 10, 2016. ISSN 978-607-2-002913 Disponível em: <https://revistas.unam.mx/index.php/eco/article/view/71535>. Acesso em: 18 abr. 2023.

SANTOS, Ervin Daleth Ostos; PLATAS, Danú A. Fabre. Calidad de vida de los Otomíes en el Valle del Mezquital, Hidalgo: Una perspectiva histórica. *In*: SERNA, Alfonso Serrano (comp.). III COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE GRUPOS OTOPAMES, 1999, México. **Anais** [...]. México: p. 499-514. Disponível em: https://web.archive.org/web/20230410133031/https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/39695008/Nombres_estados_calidades_oficios-libre.pdf?1446674469=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DNombres_estados_calidades_oficios.pdf&Expires=1681136622&Signature=NwOUZyKrVPXd2MsqLVVZznAVsi5qdLiCD3bf17YJCEaOYff5VkPrATWd-pht0XRJCNTl61Ay9uaRJcc0WcLF-fRO-SFK00p4K917yf7wMcg1dSsxm5mlAj6BFQr2~8RsH5X~kWVjvu6wzv8Fk0tXxE314UG10LQbzhJGUkul-0J6913wUYSWjCpFuMhnO2q~5DDtD96skZ0eiZWE5LZNAmbJAE3gYxb9i8IkxvIs~gctBrjLjMGw1JbqwLsDLYEGoO1aEtHQdmSKrFFK-pL~e8hwnIebX6FfclqSs7JZiCPmG9PYWsnpAe4Gj46w-RJDrJPoRqkAKNOSIXcfaJ3U2w_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=119. Acesso em: 10 abr. 2023.

SCHMIDT, Ella; CRUMMET, María de los Ángeles. Heritage Re-created: Hidalguenses in the United States and Mexico. In: FOX, Jonathan; RIVERA-SALGADO, Gaspar (ed.). Indigenous Mexican Migrants in the United States. 1ª ed. San Diego: Center for U.S.-Mexican Studies, 2004. p. 401–415. ISBN 978-1-878367-50-1.

TUÑÓN, Julia. Etnocídio: Notas sobre el Mezquital / Ethnocide: Notes sur la région du Mezquital (Paul Leduc, México-Canadá, 1976). In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). **Cine documental en América Latina**. Cátedra. Tradução: Jung Ha Kang, María Calzada Pérez. 1. ed. Madrid: Cátedra, 2003. p. 349–352. ISBN 978-84-376-2060-2.

Recebido em: 17/09/2023 * Aprovado em: 03/04/2024 * Publicado em: 30/04/2024
