



MÃOS À OBRA: A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHADOR MEXICANO NOS  
ESTADOS UNIDOS EM *SALT OF THE EARTH* E *ESPALDAS MOJADAS*

THE REPRESENTATION OF THE MEXICAN WORKER IN THE UNITED STATES IN  
*SALT OF THE EARTH* AND *ESPALDAS MOJADAS*

Maurício de Bragança

Universidade Federal Fluminense

mauriciode@yahoo.com

**Resumo:**

O trabalhador mexicano nos Estados Unidos é um personagem presente tanto nos filmes mexicanos quanto nos estadunidenses ao longo do século XX. Sua inserção na narrativa acompanhou os contextos históricos da relação entre os dois países, sobretudo no que diz respeito ao período das políticas de migração empreendidas entre 1942 e 1964 (*Programa Braceros*). Tais narrativas cinematográficas apresentavam questões referentes não apenas à mobilização dos trabalhadores mexicanos nos Estados Unidos, mas também no estatuto identitário destas personagens nas narrativas. Neste artigo pretendemos desenvolver uma análise comparada entre dois filmes: o estadunidense *Salt of the Earth*, dirigido por Herbert J. Biberman em 1954, e o mexicano *Espaldas mojadas*, dirigido por Alejandro Galindo em 1955.

**Palavras-chave:** trabalhador mexicano; migração; cinema mexicano, cinema estadunidense

**Abstract:**

The Mexican worker in the United States is a character present in both Mexican and American films throughout the 20th century. Its insertion in the narrative followed the historical contexts of the relationship between the two countries, especially with regard to the period of the migration policies undertaken between 1942 and 1964 (*Programa Braceros*). Such cinematographic narratives raised questions concerning not only the mobilization of Mexican workers in the United States, but also the identity status of these characters in the narratives. In this article we intend to develop a comparative analysis between two films: the American *Salt of the Earth*, directed by Herbert J. Biberman in 1954, and the Mexican *Espaldas mojadas*, directed by Alejandro Galindo in 1955.

**Keywords:** Mexican worker; migration; Mexican cinema; American cinema

## 1. Introdução: o tema fronteiro no cinema mexicano e estadunidense

O uso da mão de obra dos mexicanos sempre foi um dos alicerces da economia estadunidense, tendo sido responsável por grande parte do crescimento do país em vários setores.

Segundo dados divulgados em 2017 pela BBVA Bancomer, maior instituição financeira mexicana, publicados pelo Jornal Nexo<sup>1</sup>, “a produção da economia americana que corresponde ao trabalho de mexicanos de primeira, segunda ou terceira geração equivale a um valor superior ao próprio PIB do México (104%, mais precisamente)”. A mesma pesquisa mostra ainda que 8% do PIB geral americano é gerado pela comunidade mexicana, sendo que em estados onde a concentração de mexicanos é maior, como a Califórnia, esse índice chega a 12%. Isso mostra a enorme importância da presença de mexicanos como garantia do desenvolvimento da economia estadunidense.

Em função disso, vários foram os programas estabelecidos entre Estados Unidos e México que regularam a presença dos mexicanos no mercado de trabalho dos Estados Unidos, sempre de peso muito desigual entre as duas economias. É sabido que a presença da mão de obra mexicana nos Estados Unidos também alimenta de forma decisiva o gigantesco lucro das instituições financeiras através das enormes remessas de capital dos trabalhadores mexicanos em solo estadunidense a seus familiares no México. Segundo *O Estado de Minas*, em matéria publicada em 01/02/2019, a remessa de dinheiro enviada por mexicanos que moram nos Estados Unidos ao país de origem bateu recorde histórico em 2018, aumentando o valor em 10,53% em relação ao ano anterior, chegando ao montante de US\$ 30.290 bilhões<sup>2</sup>.

A experiência dos trabalhadores mexicanos nos Estados Unidos esteve presente nas histórias contadas pelo cinema ao longo de várias décadas, traduzindo enfoques e representações distintas de tais realidades. Tanto o cinema mexicano quanto o cinema estadunidense produziram um grande número de películas que retrataram estas condições de trabalho e a forma como os mexicanos se organizaram nessas condições.

Segundo Norma Iglesias Prieto (1991: p. 22), referindo-se às pesquisas de Olivier Debrouse y Toledo, um filme dirigido por Miguel Contrera Torres em 1922, intitulado *El hombre sin patria*, já tratava do problema dos *braceros* nos EUA. *Braceros* é o nome com que são conhecidos esses trabalhadores braçais mexicanos, dedicados às atividades menos qualificadas, em geral na produção agrícola. O filme de Contrera Torres conta a história de Rodolfo, que depois de gastar

---

<sup>1</sup> Matéria publicada em 28/01/2017, e assinada por Rafael Iandoli. Consultar: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/01/28/Qual-a-participação-da-mão-de-obra-mexicana-na-economia-dos-EUA>. Acesso em 20/03/2019.

<sup>2</sup> Consultar: [https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/02/01/interna\\_internacional,1026989/remessas-para-o-mexico-batem-recorde-historico-em-2018.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/02/01/interna_internacional,1026989/remessas-para-o-mexico-batem-recorde-historico-em-2018.shtml). Acesso em 18/09/2019.

o dinheiro da família, é expulso de casa, e decide cruzar a fronteira norte para trabalhar nos Estados Unidos. Esse filme pioneiro viria constituir uma vasta filmografia ao longo da história do cinema mexicano, que atualizava uma temática de grande importância nas relações econômicas, sociais e trabalhistas entre os dois países.

O tema da migração aos Estados Unidos volta a aparecer no final da década de 1930, em dois filmes: *La china Hilaria*, dirigido Roberto Curwood em 1938 e *Adiós mi chaparrita*, dirigido por René Cardona em 1939. Em ambos os filmes, temos a viagem do personagem masculino aos Estados Unidos em busca de trabalho, deixando para trás uma mulher apaixonada que espera seu retorno. A migração é um dos aspectos mais frequentes nos filmes mexicanos que incorporam a fronteira em suas narrativas, trazendo uma questão social de grande impacto nas relações entre os dois países. Outra perspectiva também bastante comum na representação desta fronteira é abordá-la como um lugar perigoso, no qual o crime e a perdição moral são constantes. Nesse conjunto de filmes, incluem-se vários melodramas de cabaré, nos quais a fronteira se apresenta como um lugar propício para a máfia e a prostituição. Ao falar de um outro filme que também trata do tema da migração aos Estados Unidos, *Pito Pérez se va de bracero*, dirigido por Adolfo Patiño Gómez em 1947, Prieto (1991) nos esclarece:

Este filme não é um caso excepcional dentro do gênero fronteiriço; o discurso é exatamente o mesmo que os outros filmes de migração dos quarenta e cinquenta. Os protagonistas são os homens migrantes que sempre mantêm o sentimento de culpa por haverem migrado, uma espécie de traição à pátria; e as mulheres aparecem em dois polos opostos, ou são as heroicas abandonadas que sofrem ao máximo, ou são a personificação das “más influencias del norte”: *pochas*<sup>3</sup>, dançarinas, cabareteiras, ladras e prostitutas, que em última instância nem sequer são más por decisão própria mas por terem sido enganadas por algum homem (PRIETO, 1991: p. 26)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Como nos informa David R. Maciel (1994: p. 51), “o termo ‘pocho’ se atribuiu às pessoas de origem mexicana radicadas nos Estados Unidos, fossem nacionais mexicanos ou cidadãos norte-americanos, e mais ainda, chegou a se aplicar a alguns mexicanos que haviam permanecido nos Estados Unidos por algum tempo e depois regressaram ao México. O elemento comum a todos eles era que lhes vinculavam ao propósito de se assimilar à sociedade norte-americana – ao custo de negar suas raízes mexicanas – e de assumir uma atitude de superioridade com relação ao seu país de origem” (todas as traduções deste artigo são de responsabilidade do autor). Como se pode perceber, *pocho* é uma denominação pejorativa construída no seio de um sentimento profundamente nacionalista.

<sup>4</sup> “Esta película no es un caso excepcional dentro del género fronterizo; el discurso es exactamente el mismo que el del resto de las películas de migración de los cuarenta y los cincuenta. Los protagonistas son los hombres migrantes quienes siempre mantienen el sentimiento de culpa por haber migrado, una especie de traición a la patria; y las mujeres aparecen en dos polos opuestos, o bien son las heroicas abandonadas que sufren al máximo, o son la personificación de las ‘malas influencias del norte’: *pochas*, bailarinas, cabareteras, ladronas y prostitutas, que en última instancia ni siquiera son malas por decisión propia sino por el engaño de algún hombre”.

Do lado americano, o tema é ainda mais antigo, remetendo a um filme estadunidense de 1909, dirigido por Francis Bogg, intitulado *On the border*. Nesta película, a fronteira já aparece como uma zona de tráfico de drogas e indocumentados, como nos informa Gary D. Keller (apud VILLA, 2011: p. 8). Este filme teria uma nova versão em 1930, dirigido por William C. McGann. Neles já aparecia a personagem do *enganchador*, alguém contratado por empresas americanas para recrutar trabalhadores no México. Mais tarde, esta figura seria substituída na narrativa pelos *coyotes*, que contratados pelos que querem cruzar a fronteira, ajudam a fazer a travessia de forma ilegal.

Ao longo do século XX, as relações econômicas entre os dois países impulsionaram vários influxos que aceleraram esse trânsito em sentido sul/norte. A Revolução Mexicana detonou uma primeira onda mais consistente de migração de mexicanos para os Estados Unidos, fazendo com que entre 1910 e 1930, quase 1 milhão de mexicanos atravessassem a fronteira. Este primeiro fluxo massivo foi facilitado também pelo desenvolvimento da malha ferroviária que havia tido um estrondoso crescimento ainda no final do primeiro governo de Porfirio Díaz, em fins do século XIX (VILLA, 2011: p. 9).

Uma segunda onda migratória surgiu a partir dos anos 1940, com a instituição de um programa de cooperação de trabalho entre o México e os Estados Unidos, que precisava suprir sua falta de mão de obra em função da Segunda Guerra Mundial. O *Programa Bracero* durou, oficialmente, entre 1942 e 1964, e buscava trabalhadores, sobretudo no início da investida, para o cultivo agrícola da região norte da Califórnia. Outros aspectos do Programa foram se expandindo, como o *Programa Bracero Ferroviario*, destinado ao trabalho de manutenção da rede ferroviária estadunidense. Durante esse período, cruzaram, de forma legal, a partir do convênio de trabalho, quase 5 milhões de mexicanos. No entanto, o número de trabalhadores mexicanos nos Estados Unidos nesse período é muitíssimo maior, se contarmos com o intenso e ininterrupto fluxo de indocumentados motivado pelos postos de trabalho no país ao norte. É nesse contexto que vários termos são criados para identificar os agentes desse fenômeno social: além dos já citados *coyotes*, também passaram a ser conhecidos os *alambrados*, termo que designava aqueles que cruzavam a cerca no estado de Arizona, ou ainda os *mojados*, que a partir do Texas, cruzavam o Río Bravo por dentro da água. Essas personagens vão frequentar várias narrativas cinematográficas dos dois países, criando um imaginário em torno dos indocumentados que, de certa forma, persiste até os dias de hoje.

No interior desta segunda onda de migração, houve um período de maior intensificação deste movimento, na década de 1950, quando ocorreu uma retração da contratação de trabalhadores pelo *Programa Bracero*, fazendo com que aumentasse muito o número de trabalhadores ilegais nos Estados Unidos. Este período é considerado por Juan Villa (2011) como uma terceira onda de migração, centrada, sobretudo, no trânsito de indocumentados. O cinema acompanhou este crescimento do fenômeno da migração através de dezenas de filmes que apresentavam o tema a partir de vários gêneros diferentes: da comédia rancheira ao melodrama cabareteiro, passando ainda pelos filmes de western mexicanos e aqueles de teor mais folclórico-nacionalista, nos quais o *pocho* era sempre visto com desconfiança e certa ridicularização.

## 2. *Espaldas mojadas* e *Salt of the Earth*: uma análise comparada

Neste artigo, pretendemos analisar dois filmes dos anos 1950 que se destacaram neste repertório através de uma abordagem de maior crítica social: *Espaldas mojadas*<sup>5</sup>, filme mexicano dirigido por Alejandro Galindo em 1955 e *Salt of the Earth*, produção estadunidense dirigida por Herbert J. Biberman em 1954. Nesta análise, vamos priorizar, metodologicamente, uma abordagem narrativa textual, no plano do enredo dos filmes, indicando alguns procedimentos de linguagem e encenação próprias do cinema como reforço às discussões encaminhadas. Produzidos praticamente de forma simultânea, podemos observar, através da comparação, duas abordagens distintas, ainda que ambos os filmes também se afastem bastante da forma como os outros filmes mexicanos e estadunidenses abordavam o tema. Segundo Carlos Monsiváis (1991: p. 30),

o cinema chicano tem um início extraordinário (...) com dois filmes, um mexicano (*Espaldas mojadas*, de Alejandro Galindo) e um dos Estados Unidos (*Salt of the Earth*, de Herbert Biberman). O primeiro é um canto aos emigrados que se dirigem a América do Norte (sic) para se salvarem e se condenarem. E sal da Terra, nos anos 50 um pontual “cinema comprometido”, sobreviveu admiravelmente ao fato político que a constituiu e ao macarthismo que perseguiu seus realizadores devido a sua precursora e muito irônica atitude pró-feminista<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> “(...) o termo *wetback* ou *espalda mojada* foi empregado em 1953 no filme *Espaldas Mojadas* de Alejandro Galindo. Assim como *pollo*, este termo fez parte do extenso vocabulário da máquina fronteiriça (...). Seu uso se estendeu a canções populares como as interpretadas por artistas tais como Pedro Infante, Eulalio ‘El Piporro’ González, Oscar Chávez, Vicente Fernández e o grupo musical *Los Tigres del Norte*. Hoje em dia o termo *mojado* surge também em peças de teatro, por exemplo, a obra inédita *Operation Wetback* (2009) do diretor James García, onde faz comparações entre esse episódio da história e as deportações que ocorrem hoje em dia” (VILLA: 2011, p. 13).

<sup>6</sup> “el cine chicano tiene un arranque extraordinario (...) con dos películas, una mexicana (*Espaldas mojadas*, de Alejandro Galindo) y una de Estados Unidos (*La sal de la tierra*, de Herbert Biberman). La primera es un canto a los emigrados que se dirigen a Norteamérica para salvarse y condenarse. Y *La sal de la tierra*, en los años 50 un

Monsiváis nos dá a pista para uma leitura comparada dos dois filmes, ressaltando a importância que cada um deles assume no futuro surgimento de um cinema chicano. No entanto, seu comentário não observa que, desde os dois lados da fronteira, os filmes se distanciavam bastante da forma como eles construíam essa presença do trabalhador mexicano nos Estados Unidos, situando-se em terrenos políticos bastante distantes.

*Espaldas mojadas*, cujo argumento e diálogos são do próprio diretor Galindo, apresenta a história de Rafael Améndola Campuzano (David Silva) que cruza ilegalmente a fronteira num grupo ajudado pelos *coyotes*. Na travessia noturna o grupo enfrenta os disparos da polícia da fronteira, mas ele consegue escapar. Em El Paso, consegue alguns trabalhos temporários, mas sempre precisa abandoná-los por ser perseguido pela polícia de imigração. Na sua peregrinação por trabalho, conhece Luis (Óscar Pulido), um mexicano que vive de pequenos golpes nos Estados Unidos, e María (Martha Valdés), uma mexicana-americana que trabalha como garçone numa lanchonete e por quem se apaixona. Ao fim, depois de passar por várias humilhações e infortúnios do outro lado, consegue regressar ao México com María, tendo aprendido a lição que a cartela inicial do filme apresenta:

Advertência importante: os personagens desta narrativa não são reais, mas representantes simbólicos da situação que pode ser criada quando alguém se coloca à margem da lei, e a narrativa em si não consigna fatos veridicamente históricos. O autor combinou fatos ocorridos nas fronteiras dos distintos países para formar um todo de interesse dramático. Nosso propósito é advertir aos nossos conterrâneos da inconveniência de tratar de abandonar o país de maneira ilegal, com o risco de sofrer situações molestas e dolorosas que poderiam até criar dificuldades nas boas relações que venturosamente existem entre ambos os povos<sup>7</sup>.

O tom de alerta prenuncia a moral que o filme pretende advogar. A história narrada por Galindo, recebida com críticas entusiasmadas à época de seu lançamento, ressalta os desdobramentos sociais dos indocumentados e foi vista como um filme de forte apelo realista. Nos planos iniciais, vemos uma panorâmica aérea de Ciudad Juárez e de El Paso, enquanto ouvimos uma voz off que faz a descrição dos dois espaços, num registro muito próximo a um

---

puntal de 'cine comprometido', ha sobrevivido admirablemente al hecho político que la engendró y al macartismo que persiguió a sus realizadores, gracias a su precursora y muy irónica actitud profeminista”.

<sup>7</sup> “Advertencia importante: ‘los personajes de esta narración no son reales sino representantes simbólicos de la situación que puede crearse cuando alguien se coloca al margen de la ley y la narración misma no consigna hechos veridicamente históricos. El autor ha combinado hechos ocurridos en fronteras de distintos países, para formar un todo de interés dramático. Nuestro propósito es advertir a nuestros connacionales de la inconveniencia de tratar de abandonar el país en forma ilegal, con el riesgo de sufrir situaciones molestas y dolorosas que podrían hasta crear dificultades en las buenas relaciones que venturosamente existen entre ambos pueblos”.

cinejornal, evocando, portanto, um tom documental que apresenta as características dos limites sociais dessa fronteira. Ao comentar a cidade mexicana, o “narrador/locutor” ressalta seu passado ligado a crimes de contrabando internacional, superado por uma realidade presente vinculada ao trabalho, sobretudo pela presença dos *braceros*: “o ritmo de sua laboriosa vida se vê alterado pelos contínuos incidentes internacionais que provocam os *braceros*, trabalhadores manuais mexicanos que vão atraídos ao país do norte, deslumbrados pelo brilho do dólar”<sup>8</sup>. Quando a câmera se desloca, porém, ao outro lado da fronteira para mostrar a paisagem de El Paso, ouvimos a narração ressaltar “os arranha-céus, símbolo arquitetônico do país mais poderoso do mundo, onde todos seus habitantes têm seus automóveis, rádio e televisão”<sup>9</sup>. Essa voz over sobre as imagens que nos mostram as diferenças entre as paisagens das duas cidades prossegue no seu registro documental, apontando a divisão entre os mexicanos que cruzam a ponte internacional que liga as duas cidades, em cima da qual se pode passar “em carro, a pé ou em bonde, somente para aqueles que juraram dizer a verdade, somente a verdade, e nada mais que a verdade, e tenham um passaporte com um visto consular correspondente”<sup>10</sup>. A outra forma de atravessar para o outro lado, como segue o texto, é por debaixo da ponte, onde “passam, ou tentam fazê-lo, aqueles que não fizeram juramento algum e além disso se esqueceram de tirar o passaporte: os ‘*espaldas mojadas*’”<sup>11</sup>. Assim, o filme vai apontando toda sorte de divisões (sociais, de classe, culturais) que vão construir a narrativa, além de sugerir uma encenação inicial que se utiliza de marcos documentais como forma de desenvolver seu argumento ficcional, confirmando o que a cartela inicial já anunciara ao revelar que “o autor combinou fatos ocorridos nas fronteiras dos distintos países para formar um todo de interesse dramático”.

Além dos mexicanos documentados e dos indocumentados, outro tipo de diferenciação é demarcado e repercute de forma decisiva no desenvolvimento da narrativa: de um lado, há os “autênticos mexicanos”, nascidos no México, devotos da Virgem de Guadalupe, nacionalistas, que falam espanhol e adoram cantar e tocar no violão as canções nostálgicas que acentuam a

---

<sup>8</sup> “El ritmo de su laboriosa vida se ve alterado por los continuos incidentes internacionales que provocan los braceros, trabajadores manuales mexicanos que van atraídos al país del norte, deslumbrados por el brillo del dólar”.

<sup>9</sup> “Los rascacielos, símbolo arquitectónico del país más poderoso del mundo, donde todos sus habitantes tienen sus automóviles, radio y televisión”.

<sup>10</sup> “en auto, a pié o en tranvía, sólo para aquellos que han jurado decir la verdad, sólo la verdad, y nada más que la verdad y tengan un pasaporte con la visa consular correspondiente”.

<sup>11</sup> “pasan, o tratan de hacerlo, aquellos que no han hecho juramento alguno y además se olvidaron de sacar el pasaporte: los espaldas mojadas”.

saudade que sentem dos amores deixados para trás, dentre eles, o próprio país. Os outros são os mexicanos-americanos, os *pochos* que, ora se apresentam de forma arrogante, superiores aos mexicanos, quando afirmam que “não são mexicanos”, ora são apresentados através de sentimentos de desolação, desenraizamento e não-pertencimento. Numa cafeteria, Rafael conhece María, uma *pocha* por quem se apaixona e com quem tem um revelador diálogo sobre este lugar existencial da personagem, sem história, sem identidade, sem pátria. A cena começa com um enquadramento mais aberto onde podemos ver María com seu uniforme de garçoneiro na cafeteria vazia, o que enfatiza a solidão dessa mulher no ambiente de trabalho. Num segundo plano, fechado, em que vemos apenas os rostos dos dois personagens de frente um para o outro ao som da canção mexicana *Dos arbolitos*<sup>12</sup>, que sai da jukebox do lugar, temos o início desta conversa reveladora:

- É que me sinto muito sozinha. Fico aqui toda a noite sozinha com meus pensamentos.
- Então o que você faz aqui? Por que não regressa?
- Eu não sou mexicana. Eu nasci aqui. Sou *pocha*.
- E o que tem isso? Ninguém notaria no México.
- Seria me fazer de estúpida apenas. Nossa desgraça é maior que a de um negro. Ainda que eles tenham nascido aqui como nós, no entanto não sabem de onde vêm, nem têm a tentação de uma outra pátria. Além disso, eles se defendem, formam grupos, têm suas danças, seus cantos e se consolam. Enquanto nós, a Raza não nos quer<sup>13</sup>.

O diálogo entre Rafael e María repercute de forma exemplar o polêmico ensaio intitulado “El pachuco y otros extremos”, de Octavio Paz, publicado em 1950 no célebre *El laberinto de la soledad*. Sobre o período em que residiu em Los Angeles, Paz relembra a “atmosfera vagamente mexicana da cidade”, algo que “flutua no ar”, como quer demarcar para ressaltar o fato de que o mexicano “não se mistura nem se funde com o outro mundo, o mundo norte-americano, feito de precisão e eficácia<sup>14</sup>” (PAZ, 1994: p. 15). O escritor, ao descrever os mexicanos que ali residem, percebe que sentem vergonha por sua origem, apresentam o ar furtivo e inquieto

---

<sup>12</sup> A canção, de autoria de Alfredo Gil, do trio Los Panchos, também fala da solidão de alguém que espera encontrar uma companhia na vida, o que indica o início de romance entre as duas personagens.

<sup>13</sup> - Es que me siento muy sola. Me quedo aqui toda la noche sola con mis pensamientos.

- Entonces que haces aqui? Por qué no te regresas?

- Yo no soy mexicana. Yo nací aquí. Soy *pocha*.

- Y eso qué? En México nadie lo notaría.

- Sería hacerme tonta sola: nuestra desgracia es más grande que la de un negro. Aunque ellos nacieron aquí como nosotros en cambio no saben de donde vienen ni tienen la tentación de una otra patria. Además, ellos se defienden, hacen grupos, tienen sus bailes, sus cantos, entre ellos se casan y se consuelan. En cambio nosotros, a nosotros la Raza no nos quiere.

<sup>14</sup> “no se mezcla ni se funde con el otro mundo, el mundo norteamericano, hecho de precisión y eficacia”.

de pessoas que se disfarçam, com medo do olhar alheio. A observação desse desarraigamento cultural feita pelo célebre escritor acaba por prognosticar uma não existência desse mexicano-americano:

Desprendido de sua cultura tradicional, o pachuco se afirma um instante como solidão e desafio. Nega a sociedade de que procede e a norte-americana. O “pachuco” se lança ao exterior, mas não para fundir-se com o que o rodeia, mas para desafiá-lo. Gesto suicida, pois o “pachuco” não afirma nada, não defende nada, exceto sua exasperada vontade de não-ser<sup>15</sup> (PAZ, 1994: p. 19-20).

Se formos pensar na fronteira como uma espécie de metáfora ajustada às relações de poder que conformam processos de subjetividades e alteridades, perceberemos suas diversas acepções, como indica o sociólogo José Manuel Valenzuela Arce (2003). Para ele, podemos pensar a ideia de fronteira a partir de alguns eixos importantes, como ruptura, perda, traição, a ponte, o muro de contenção, os espaços intersticiais, a transnacionalização e os rizomas. Para Valenzuela Arce, a ideia latino-americana de fronteira como ruptura foi construída a partir da perda de uma parcela do território mexicano para os Estados Unidos, no século XIX. O conceito passou a metaforizar, junto à produção de imagens mexicanas que remetem a este limite entre os dois países, um sentimento de mutilação, de ferida, de fratura. Esta perspectiva acompanhava o sentimento de fragmentação nacional que iria influenciar uma reflexão recorrente entre os intelectuais mexicanos ao longo do século XX, na qual o pensamento sobre a fronteira se constrói pelo sentido de perda, de falta, de ausência. O elemento fronteiro, sob esta perspectiva, acabou assumindo uma imagem estigmatizada ligada à perda de identidade nacional, a uma espécie de contaminação capaz de destituir-lhe de qualquer significado; fronteira como sentido de alienação, como percebemos no trecho citado da obra de Octavio Paz.

A leitura do escritor mexicano - polêmico diante das complexas reivindicações identitárias da comunidade chicana que logo se estabeleceriam no ativismo desse grupo social a partir década seguinte - se alinha com a abordagem do filme de Galindo, que constrói seu discurso de solidão e de extremo abandono em que os trabalhadores mexicanos se encontram em sua experiência estadunidense. Mesmo em contato com outros mexicanos, no filme não há qualquer sinal de pertencimento de grupo dos trabalhadores e mesmo as reivindicações mais triviais, que decorrem dos questionamentos das condições de trabalho e de pagamento, são rechaçadas pelos

---

<sup>15</sup> “Desprendido de su cultura tradicional, el pachuco se afirma un instante como soledad y reto. Niega a la sociedad de que procede y a la norteamericana. El ‘pachuco’ se lanza al exterior, pero no para fundirse con lo que lo rodea, sino para retarlo. Gesto suicida, pues el ‘pachuco’ no afirma nada, no defiende nada, excepto su exasperada voluntad de no-ser”.

padrões gringos por perceberem que não há qualquer sentimento de coletividade. Tudo é individual e politicamente despotencializado, acarretando numa mensagem bastante clara já anunciada na citada cartela que abre a película: desestimular qualquer iniciativa de cruzar a fronteira de forma ilegal. Assim, no filme de Galindo, mesmo os personagens de origem mexicana nascidos nos Estados Unidos, como vimos, não constituem uma comunidade.

Esta imagem de não pertencimento acabou dando lugar a uma ideia de entreguismo e traição sob o viés nacionalista. Cruzar a fronteira significava renúncia a um coletivo nacional, cujas consequências levavam ao desprezo e à perda de reconhecimento de grupo, ainda que o universo simbólico de origem migrasse para “o outro lado” e ganhasse novas significações a partir das reapropriações e traduções no novo ambiente cultural, criando novos traços distintivos que não correspondiam exatamente ao suposto padrão original. Segundo Valenzuela Arce, esses grupos transfronteiriços criavam atmosferas de pátrias capazes de operar novos modelos coletivos de reconhecimento e adesão.

As novas condições de vida da população mexicana que permaneceu ao norte do México engendraram processos complexos de mudanças e resistência cultural. A população fronteiriça do norte do México desenvolveu formas culturais diferentes das outras regiões do país. Infelizmente, muitas vezes tais diferenças foram vistas como expressões de entreguismo cultural, de aculturação ou perda da identidade nacional<sup>16</sup> (VALENZUELA ARCE, 2003: p. 39).

Em uma outra cena emblemática do filme, ao se encontrar sem trabalho e tendo como único amigo um mexicano que, sem casa, vive nos Estados Unidos de pequenos golpes, pegando carona em trens de carga, Rafael, num cenário desértico e também desolador, desabafa diante da câmera em plano americano, num diálogo com seu conterrâneo:

- E agora nesta terra tão estranha para mim. A gente se sente como se estivesse cortado de tudo. Sozinho. Numa roda de solidão. Estou no centro e não tenho nenhum ruído, nenhum olhar, ninguém te vê, ninguém te ouve, a gente não existe.  
- Caramba, amigo. Você fala demais. Você pensa demais e isso não faz bem.  
- Pois ainda que seja assim, não minto no que digo. E sei que deve haver muita gente que não acredita que num país tão grande, com tanta gente, se possa se sentir tão sozinho. É certo se sentir unido a um povo, mas aqui nem isso. Cada um anda ruminando seus próprios pensamentos. Isto sim, se fazendo de machos. Te dizem que estão muito felizes, mas no fundo arrastam um trem de sofrimento. Se você visse, quando bebem correm pra chorar debaixo dos vagões<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> “Las nuevas condiciones de vida de la población mexicana que quedó al norte de México implicaron procesos complejos de cambio y resistencia cultural. La población fronteriza del norte de México desarrolló formas culturales diferentes de las otras regiones del país. Desafortunadamente, muchas veces tales diferencias se vieron como expresiones de entreguismo cultural, de apochamiento o pérdida de la identidad nacional”.

<sup>17</sup> - Y luego en esta tierra tan extraña para mí. Se siente uno como cortado de uno. Solo. En una rueda de soledad. Estoy en el centro y no te llega ningún ruido, ni una mirada, nadie te ve, nadie te oye, no existes.

Esse é o sentimento que perpassa todas as experiências do trabalhador mexicano no filme de Galindo. Muito recorrentemente, como essas duas cenas descritas, a encenação enfatiza a sensação de solidão em cenários vazios e isolados. Sem qualquer vínculo com os demais mexicanos que se encontram na mesma condição que ele, sem construir uma rede de solidariedade que possa reivindicar coletivamente melhores condições de trabalho, e sentindo a distância de sua terra natal e das pessoas que deixou para trás, o trabalhador mexicano passa seu tempo livre se embriagando, lamentando sua solidão, e escrevendo ou recebendo cartas daqueles que ele abandonou. É interessante como o filme de Galindo aborda esta condição tanto no mexicano que, temporariamente se desloca para os Estados Unidos, quanto aquele que lá vive, como *pocho*. No entanto, enquanto o primeiro ainda se sente pertencente *a la Raza*, o segundo vive uma condição de desterrado, uma falta de pertencimento que lhe deixa numa situação existencial ainda mais deplorável. Estes aspectos sociais, tratados de maneira mais realista por *Espaldas Mojadas*, acabaram por destacar a produção dos outros filmes que traziam o tema, como aponta David R. Maciel em meados da década de 1990 (1994: p. 59):

*Espaldas Mojadas* continua sendo a melhor produção comercial mexicana sobre o tema dos trabalhadores migratórios. O grande impacto do filme se deve à forma como ressalta com clareza as causas da emigração: os problemas socioeconômicos do México; a desesperança de alguns setores da população mexicana para quem não há outra opção para a sobrevivência e os benefícios para a economia norte-americana com a chegada destes trabalhadores<sup>18</sup>.

A perspectiva é completamente diferente no segundo filme, uma produção estadunidense de 1954, *Salt of the Earth* (O sal da Terra), dirigida por Herbert J. Biberman, patrocinada pela *International Union of Mine, Mill and Smelter Workers*, instituição criada em 1916 para a defesa e proteção dos trabalhadores de minas nos Estados Unidos, que contava com um grande número de comunistas dentre os seus quadros. O filme narra a história de uma greve de mineiros de origem mexicana no estado do Novo México. Através de Ramón (Juan Chacón) e

---

- Caramba, país! Tú le das muchas vueltas a la lengua cuando hablas. Si te salen los pensamientos y luego eso le hace mucho mal a la gente.

- Pues aunque así sea no minto lo que digo. Y sé que habrá mucha gente que no cree que en un país tan grande, con tantas gentes por millones se puede uno sentir tan solo. Es cierto unir con la Raza, pero ni eso. Cada quien anda rumiando sus pensamientos. Eso sí, haciéndose los muy machos. Con la cara te dicen que están muy contentos, pero en el fondo arrastran un tren de puras penas más largo que el K 20. Si los vieras, cuando se emborrachan corren a chillar abajo de los carros.

<sup>18</sup> “*Espaldas Mojadas* sigue siendo la mejor producción comercial mexicana sobre el tema de los trabajadores migratorios. El poderoso impacto de la película se debe a que resalta con claridad las causas de la emigración: los problemas socioeconómicos de México; la desesperanza de algunos sectores de la población mexicana para quienes no hay otra opción para subsistir y los beneficios de la economía norteamericana por la llegada de estos trabajadores”.

Esperanza Quintero (Rosaura Revueltas), acompanhamos a liderança das mulheres quando um mandado de segurança contra os grevistas faz com que elas assumam o comando das atividades de paralisação da produção, levadas a cabo pelos seus maridos. Inspirado na greve dos trabalhadores da Mina *Empire Zinc* em 1951, contou com a participação de vários atores não profissionais. O filme denuncia as péssimas condições de trabalho nas minas e aposta na organização sindical dos trabalhadores e trabalhadoras como uma forma de resistir à violência imposta pela condição do capital. Incluído na lista negra do Macarthismo, o filme foi amplamente perseguido ainda durante sua realização. Rosaura Revueltas, atriz protagonista, chegou a ser presa e deportada pelo governo estadunidense<sup>19</sup>.

*Salt of the Earth* abre com um plano em *plongée* que enquadra os braços de uma trabalhadora que, empunhando um machado, corta lenha. Sobre este plano se apresentam os créditos, indicando que o filme é uma produção da *International Union of Mine Mill and Smelter Workers*. A cena tem uma dimensão épica, muito próxima ao realismo soviético, ao narrar os labores domésticos desta trabalhadora pobre. A ênfase na ação do corpo dessa personagem confere uma dimensão política e ética à imagem ao sugerir uma solidariedade entre a câmera e a trabalhadora. No plano seguinte, a câmera baixa, na altura do chão, enquadra uma bacia no fogo sobre a qual essa mulher se curva para lavar a roupa, na companhia, em segundo plano, de uma garotinha que brinca distraída. Acompanhamos todo o esforço físico desta mulher nas atividades de rotina doméstica em cenário inóspito e precário. Sobre estas imagens, o texto: “nosso cenário é o Novo México, terra dos americanos livres que inspiraram esse filme. Terra dos bravos americanos que fizeram a maioria dos papéis<sup>20</sup>”, no qual percebemos onde se concentra a atenção da narrativa e ainda o compromisso ético nas escolhas fílmicas. Fica claro já desde esse início do filme que a narrativa vai dedicar especial atenção ao trabalho feminino.

A história narra a greve iniciada pelos mineiros de origem mexicana que exigiam equiparação de soldos com os trabalhadores estadunidenses, além de maior segurança no trabalho. Em paralelo, as esposas dos mineiros reclamam da necessidade de que os seus maridos

---

<sup>19</sup> A conturbada história de produção e recepção do filme foi relatada num livro escrito pelo próprio Herbert J. Biberman lançado em 1965: *Salt of the Earth, the story of a film*. Deborah Silverton Rosenfelt também narra os acontecimentos políticos em torno da produção num texto publicado junto com o roteiro de *Salt of the Earth*, em 1978.

<sup>20</sup> “Our scene is New Mexico, land of the free Americans who inspired this film. Home of the brave Americans who played most of its roles”.

incorporem na pauta de reivindicação a questão das melhorias sanitárias em suas casas e o acesso à água encanada, reclamação nunca contemplada pela agenda dos sindicalistas.

Em meio a uma disputa judicial, os trabalhadores são impedidos de continuar a greve, com o risco de serem presos. Numa decisão tomada em assembleia pelas mulheres, que pela primeira vez invadem uma reunião do sindicato para manifestarem seus pontos de vista, elas propõem substituir seus maridos à frente do movimento, enquanto estes assumem as atividades domésticas do cuidado da casa e dos filhos. Essa inversão dos papéis colocará as mulheres nas situações de enfrentamento com a força da segurança patronal, ao mesmo tempo que acabará conscientizando os homens da enorme importância das melhorias exigidas pelas mulheres nos seus afazeres domésticos.

Com forte acento feminista, o filme inicia com a narração de Esperanza Quintero, construindo, portanto, a partir desta personagem, seu foco narrativo. Sobre as cenas que descrevem o espaço do trabalho nas minas e as atividades das humildes casas onde moram os operários e suas famílias, ouvimos a voz da protagonista:

Como devo começar uma história que não tem começo? Perto desse riacho era onde meu bisavô criava gados antes da chegada dos anglos. Nossas raízes são profundas aqui, mais que os pinheiros e que as minas. Essa é minha vila. Quando eu era criança, chamava-se San Marcos. Os anglos mudaram o nome para Zinctown. Zinctown, Novo México, EUA. Esse é o nosso lar. A casa não é nossa, mas as flores são. Meu nome é Esperanza. Esperanza Quintero. Sou esposa de um minerador. Meu marido dedicou dezoito anos a essa mina. Viveu metade da vida entre dinamites e escuridão. O lugar onde agora está a mina pertencia ao avô do meu marido. Agora pertence à companhia. Quem sabe dizer quando minha história começou?<sup>21</sup>

Se o filme mexicano aposta em retratar o individualismo e a solidão do trabalhador mexicano nos Estados Unidos, a produção estadunidense reivindica a história de luta sindicalista dos mexicanos no Novo México. Enquanto Galindo ressalta o não-lugar desse mexicano desterritorializado num espaço que não é seu, e o incentiva a regressar ao seu país de origem, Biberman enfatiza a antiga presença dos mexicanos no território americano, despojados de seus

---

<sup>21</sup> How to begin my story that has no beginning? In these arroyos my great-grandfather raised cattle before the Anglos ever came. Our roots go deep in this place. Deeper than the pines, deeper than the mine shaft. This is my village. When I was a child it was called San Marcos. The Anglos changed the name to Zinctown. Zinctown, New Mexico, USA. This is our home. The house is not ours but the flowers, the flowers are ours. My name is Esperanza. Esperanza Quintero. I am a miner's wife. Eighteen years my husband has given to that mine. Living half of his life in dynamites and darkness. The land where the mine stands - that was owned by my husband's own grandfather. Now it belongs to the Company. Who can say where it began, my story?

bens pela posterior chegada dos anglos, que invadiram o que antes era o México e tomaram aquilo que lhes era de direito. Quem sabe dizer quando a história de Esperanza começou? Nessa pergunta, lançam-se as bases de uma interessante articulação entre território, identidade, ancestralidade e coletividade, que move as ações das personagens e constrói um lugar de pertencimento que está em disputa ao longo do filme.

Ao compararmos a abertura dos dois filmes, percebemos que as relações entre território e identidade organizam os pertencimentos reivindicados pelas narrativas. Às imagens da ponte que liga Ciudad Juárez a El Paso no filme mexicano, e que estabelece os fluxos diferenciados entre aqueles que “passam por cima” e aqueles que “passam por abaixo”, de acordo com seu lugar social, se contrapõem as imagens das terras áridas de Zinctown no filme estadunidense, nas quais as disputas territoriais vão ganhar corpo através das reivindicações de ordem trabalhista e da vivência de um pertencimento que é experimentado nas práticas coletivas. Isso é muito claro em duas cenas musicais dos dois filmes.

Em *Espaldas Mojadas* há alguns números musicais, apresentados por notáveis nomes da música popular mexicana da época do rádio, como Pedro Vargas e Lola Beltrán. Estas cenas trazem sempre a nostalgia das canções que falam dos amores deixados do outro lado, do sentimento de solidão e frustração de não pertencer àquele país, da saudade do México. Numa delas, Pedro Vargas interpreta *Canción Mixteca*, quando os trabalhadores se encontram num momento de folga, descansando debaixo de um vagão de trem, deitados sobre os trilhos. Num *travelling*, a câmera passeia por debaixo do trem, revelando esse grupo de homens solitários que escutam a canção: uns escrevem cartas; outros, silenciosos, jogam dominó; há um que desenha algo no chão com um graveto; outro toma sozinho uma garrafa de cerveja enquanto outro fuma um cigarro. A cena é melancólica, e incorpora, nesse movimento da câmera, a paisagem humana às engrenagens do trem, numa associação direta entre os homens e a máquina. Tudo é carregado de nostalgia e tristeza, como a letra da canção:

Que lejos estoy del suelo donde he nacido.  
Inmensa nostalgia invade mi pensamiento.  
Y al verme tan solo y triste cual hoja al viento.  
Quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.

Oh! tierra del sol, suspiro por verte.  
Ahora que lejos yo vivo sin luz, sin amor.  
Y al verme tan solo y triste cual hoja al viento

Quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento<sup>22</sup>.

Em *Salt of the Earth*, a música é pretexto para festa, quando os vizinhos se reúnem para celebrar o aniversário de Esperanza e há muita alegria e sentimento de coletividade entre homens, mulheres e crianças ou quando simplesmente se encontram para dançar, beber cerveja e festejar uma noite qualquer. Esse sentimento coletivo de pertencimento ao lugar em que se organizam e pelo qual disputam direitos e reconhecimento repercute um gesto que viria se constituir de forma mais visível e politicamente estruturada a partir da década seguinte, com o efetivo surgimento do movimento chicano, que ganha impulso com uma greve nas plantações em Delano, Califórnia, em setembro de 1965. A greve deu origem ao manifesto intitulado Plano de Delano, escrito em 1966 pelo líder do movimento e da entidade *United Farm Workers*, Cesar Chávez, junto com Dolores Huerta, e que contou com a colaboração de Luiz Valdez (que viria se tornar um dos mais importantes cineastas chicanos, dirigindo filmes como *I am Joaquín*, em 1969, *Zoot Suit*, em 1981 e *La Bamba*, em 1987).

É interessante observar que, assim como o filme de Biberman apontava em 1954, a organização da greve na Califórnia se dá através de uma estrutura familiar baseada na solidariedade entre a comunidade chicana. O próprio Plano de Delano traz, entre as reivindicações grevistas, aspectos que misturam perspectivas trabalhistas com princípios culturais referentes à identidade e pertencimento histórico coletivo. Nesse sentido, podemos destacar, no documento, dentre outros aspectos: as denúncias às péssimas condições de trabalho e o tratamento diferenciado dado ao trabalhador agrícola; o princípio religioso do direito ao trabalho, com a afirmação da devoção à Virgem de Guadalupe como um forte lugar de identificação coletiva dos trabalhadores mexicanos-americanos; a consciência da força da união

---

<sup>22</sup> *Canción Mixteca* é um clássico do cancionero mexicano e fez parte de inúmeras trilhas sonoras do cinema, em filmes mexicanos e de outras cinematografias, geralmente reforçando cenas de desolação pelo deslocamento do lugar de origem. Podemos ouvi-la em *Pito Pérez se va de bracero*, de Alfonso Patiño Gómez (México, 1948), *La Estampida*, de Raúl de Anda (México, 1959), *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes (México, 1949), *México de mi corazón*, de Miguel M. Delgado (México, 1964), mas também em *Paris, Texas*, de Wim Wenders (Ale/Fra/RU, 1984), dentre muitos outros. “Que distante estou do lugar aonde nasci/ Imensa nostalgia invade meu pensamento/ E ao me ver tão sozinho e triste como uma folha ao vento/ Queria chorar, queria morrer de tristeza/ Oh! Terra do sol, suspiro por te ver/ Agora que longe eu vivo sem luz, sem amor/ E ao me ver tão sozinho e triste como uma folha ao vento/ Queria chorar, queria morrer de tristeza”.

de todos os trabalhadores explorados do mundo e a luta pela justiça social como uma herança da Revolução Mexicana<sup>23</sup>.

### 3. Conclusão: rumo ao cinema chicano

O cinema chicano que viria tomar corpo no final dos anos 1960, acompanhando o crescimento do ativismo, conciliava, portanto, reivindicações de várias naturezas diferentes. Tem na sua origem uma função social, e que reside, em tese, no seu surgimento junto à luta social e nas suas raízes históricas de afirmação identitária. Um dos aspectos de maior importância nessa militância chicana nas telas diz respeito às políticas de representação dos personagens latinos e chicanos que, ao longo da história do cinema hegemônico estadunidense, tratou de violentar sistematicamente a maneira como estes personagens eram apresentados na narrativa, dando permanência a um imaginário colonial de valores negativos.

Como indicou Carlos Monsiváis no início deste artigo, os dois filmes aqui abordados constituem um importante caminho construído em direção às questões e expressões específicas de um cinema que, a partir de narrativas e linguagem próprias, vai buscar a especificidade que o particularize tanto do cinema fronteiriço estadunidense quanto do mexicano. No entanto, seu comentário não observa que as duas abordagens do trabalho de mexicanos nos Estados Unidos são completamente diferentes nestes dois filmes, que se situam politicamente em campos distintos com relação não apenas à história dos trabalhadores mexicanos do outro lado da fronteira, como também no que concerne à própria percepção das questões identitárias que marcam essas trajetórias.

Desta forma, podemos construir uma história das narrativas sobre a fronteira México/Estados Unidos que nos ajude a pensar como tais modelos de representação implicam em posições históricas, sociais e culturais mais amplas nestas produções cinematográficas. Ao alcançarmos esta filmografia da década de 1950, período de grande fluxo de migrações em função do *Programa Braceros*, refletimos também sobre um imaginário construído sobre as relações entre os dois países que continua a alimentar a produção cinematográfica e audiovisual mais recente. Acreditamos, portanto, que o aspecto comparativo adotado neste artigo, proporciona uma metodologia que nos permite complexificar a análise dessas políticas de representação, pondo em

---

<sup>23</sup> Para acessar o *Plan de Delano*, consultar: <https://herb.ashp.cuny.edu/items/show/2039> Acesso em 10 de maio de 2020.

diálogo discursos que se construíram de forma simultânea, mas também abrindo a possibilidade de pensarmos essa discussão numa perspectiva histórica que garante permanências.

### Referências Bibliográficas

IGLESIAS PRIETO, Norma. *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano*. Vol 1. Tijuana: El Colegio Frontera Norte, 1991.

MACIEL, David R.. *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. México: UNAM, 1994.

MONSIVÁIS, Carlos. “Del cine chicano y fronterizo – el caso de break of down”. *Esquina Baja*, n. 9 (enero – marzo), 1991.

PAZ, Octavio. *Laberinto de la soledad*. México: FCE, 1994.

VALENZUELA ARCE, José Manuel. “Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos”. In: \_\_\_\_\_. (coord.) *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: FCE, 2003, p. 33-65.

VILLA, Juan. *Coyotes em el cine fronterizo*. Mesa, Arizona: Hispanic Institute of Social Issues, 2011.

\*\*\*

**Maurício de Bragança:** Professor do Departamento de Cinema e Video e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Bolsista de produtividade em Pesquisa CNPq – Nivel 2.

\*\*\*

**Artigo recebido para publicação em:** Julho de 2020.

**Artigo aprovado para publicação em:** Agosto de 2020.

\*\*\*

### Como citar:

BRAGANÇA, Maurício de. Mãos à obra: a representação do trabalhador mexicano nos Estados Unidos em “Salt of the Earth” e “Espaldas mojadas”. In. *Revista Transversos*. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas. Rio de Janeiro, n.º. 19, 2020. pp. 102-118. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2020.52384.

