

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

10 de Fevereiro de 2014

50 ANOS DE ABRIL: QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA (I) – Revolução

QUE VIVA MEXICO! / 1929-31 e 1980

*Um filme de Grigori Alexandrov (?)
a partir de material filmado
por Sergei M. Eisenstein*

Argumento original: Sergei M. Eisenstein / Director de fotografia do material original (35 mm, preto & branco): Eduard Tissé / Música: não identificada / Montagem desta versão: Esther Tobak / Som: não identificado / Conselheiro histórico desta versão: Rostislav Yurenev / Narração: Sergei Bondarchuk / Com a presença de: Grigori Alexandrov.

Produção: Upton Sinclair para o material original; Mosfilm para esta versão / Cópia: da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm, versão original com legendas em português / Duração: 88 minutos / Estreia mundial: Janeiro de 1980 / Estreia em Portugal: Lisboa (cinema Quarteto), 27 de Julho de 1983 / Primeira apresentação na Cinemateca: 14 de Julho de 2014

De todas as obras míticas porque inacabadas da história do cinema (ou terminadas à revelia do autor) **Que Viva México!** é das mais célebres e talvez a que mais justifique o estatuto de obra genial inacabada. É fácil e inevitável constatar que o material deixado por Orson Welles em filmes míticos como **It's All True** e **Don Quixote** não passam de esboços esparsos, feitos sem esmero (os privilegiados que tiveram acesso a **The Other Side of the Wind** advertem que também não se deve esperar grande coisa deste tronco de filme, supostamente o mais acabado dos Welles inacabados). No caso de Stroheim, há o material fenomenal e coerente do inacabado **Queen Kelly**, mas a suposta versão de oito horas de **Greed** talvez nunca tenha existido ou tenha consistido simplesmente nos *rushes* do filme, o material filmado e ainda não montado.

Que Viva México! é um caso diferente e constituiu a mais dolorosa aventura de toda a carreira de Sergei Mikhailovitch Eisenstein. Grigori Alexandrov tinha sido próximo colaborador e amigo dele (ousou inclusive arvorar-se em co-realizador de **Outubro** e **A Linha Geral**) e fora um dos seus dois companheiros, com o diretor de fotografia Eduard Tissé, num périplo de mais de dois anos pela Europa, os Estados Unidos e o México cujo resultado mais palpável foi o inacabado monumento que é **Que Viva México!** (há também, além de páginas escritas, uma impressionante série de desenhos pornográficos feitos pelo autor do **Potemkine**, que só vieram a público muito depois da morte dele; um volume com estes desenhos pode ser consultado na biblioteca desta cinemateca). Que Alexandrov tenha assinado, meio século depois, esta perversão do material filmado em 1930 e 1931 torna a coisa *espantosa mas não surpreendente*, como diria Henri Langlois: espantosa porque não era preciso levar a sabujice a este ponto e dar uma caução histórica a um ato de vandalismo; e não surpreendente, porque a mediocridade de Alexandrov como realizador sempre foi patente. A União Soviética nada fez para salvar o material filmado por Eisenstein e Tissé no México e ao voltar para o seu país natal, Eisenstein foi duramente perseguido pelo regime, tendo sofrido inclusive a humilhação suprema, em 1935, de ter de se retratar publicamente pelos seus “erros”, num congresso do cinema reunido com o objetivo específico de condená-lo. Mas numa *langue de bois* digna das mentiras mais deslavadas do jornal que paradoxalmente se intitulava *A Verdade* (Pravda), Alexandrov diz que “as negociações com o Museum of Modern Art de Nova Iorque para recuperar o material duraram cinquenta anos”. Também diz, a propósito do

material filmado: *“foi isto que eu fiz”*. Referindo-se ao fim da rodagem: *“um belo dia voltamos à pátria”*. Não foi assim tão simples e sobretudo não foi bem assim.

Em Agosto de 1929, internacionalmente consagrado como um génio, já tendo realizado **A Greve**, **O Couraçado Potemkine**, **Outubro** e **O Velho e o Novo**, Sergei Eisenstein, acompanhado por Alexandrov e Tissé, que fotografara todos os seus filmes e fotografaria os que ainda viria a fazer (no caso de **Ivan, o Terrível** apenas os exteriores), rumou para Hollywood, com o beneplácito do regime soviético, então na fase final do período da festa revolucionária. O trio passa por Berlim, a Suíça, Londres e Paris. Nestes três últimos lugares, realiza ou participa de pequenos filmes, respectivamente **Tempête sur La Sarraz**, **Ballet for the British Bobby** e **Romance Sentimentale**, único a ter sobrevivido (do primeiro, nem se sabe se chegou mesmo a ser rodado). Depois de passar por Nova Iorque, o trio chega a Hollywood em Maio de 1930. Pode parecer estranho que o mais célebre cineasta “bolchevique” tenha sido enviado fazer um filme a Hollywood, mas foi mesmo o caso. Não se tratou de um convite americano, mas de uma iniciativa soviética. Havia uma Agência Americana do Cinema Soviético, cujo acrónimo era Amkino e cujo diretor, Lev Monosson, foi um dos iniciadores e organizadores da viagem de Eisenstein aos Estados Unidos e ao México. No capítulo das suas memórias intitulado “Nós Nos Encontrámos” Eisenstein refere-se a Monosson como *“um homem espantoso, representante do nosso cinema nos Estados Unidos e amigo de cada um de nós cineastas”*, pólo de atracção para os americanos que se interessavam pela URSS e guia indispensável dos soviéticos que chegavam aos Estados Unidos, *“tão à vontade entre universitários de ponta quanto nas ruelas de Long Island”*. Sem dúvida orientado por Monosson, Eisenstein fez algumas propostas à Paramount, entre as quais uma adaptação do romance **An American Tragedy**, de Theodore Dreiser, que viria a ser filmado por Sternberg e mais tarde por George Stevens. Depois de outros projetos frustrados, Eisenstein chega à conclusão que não vai trabalhar em Hollywood e, aconselhado por Charles Chaplin, une-se ao “escritor socialista” Upton Sinclair. Este consegue angariar os fundos necessários para a rodagem de um filme no México, um contrato é assinado em Novembro de 1930 e Eisenstein, Tissé e Alexandrov seguem para o México, enquanto Sinclair permanece nos Estados Unidos. Um ano depois, Eisenstein tinha enviado cerca de 30 mil metros de negativo para os Estados Unidos, mas o filme ainda não estava pronto. Havia um guião bastante pormenorizado e o material filmado era magnífico (*“transformámos o que começou como um pobre «travelogue» [sucessão de imagens de paisagens] num grande filme”*, escreveu Eisenstein e Salka Viertel), mas ainda era preciso dinheiro para concluir o trabalho. As relações entre Eisenstein e Sinclair começam a se degradar e, embora nada indique um comportamento irresponsável da sua parte, o realizador tem sem dúvida alguma responsabilidade quanto ao impasse a que se chegou. Teria ele, ao cabo de algum tempo, desejado secretamente não concluir o trabalho, erguer uma catedral tão vasta que teria que ficar inacabada? Por outro lado, na União Soviética, que em breve entraria num período de glaciação e terror político, começam a ver com maus olhos a interminável permanência de Eisenstein no México. Em Novembro de 1931, antes de regressar definitivamente a Moscovo, Lev Monosson ainda tentou promover uma reconciliação entre o cineasta e Sinclair. Mas em Moscovo, suspeitam Eisenstein de não mais querer regressar ao país natal e Grigori Alexandrov decide abandoná-lo enquanto era tempo, coisa que se “esquece” de dizer no seu testemunho no filme desta sessão. Em Janeiro de 1932, quando Eisenstein se preparava para filmar o quarto episódio do filme, Upton Sinclair envia-lhe um telegrama mandando interromper definitivamente as filmagens. Todo o material filmado estava nos Estados Unidos, em poder de Sinclair, o que prova a absoluta boa fé de Eisenstein, que fica à mercê de um homem que se tornara quase seu inimigo. O realizador decide voltar para a Califórnia para negociar uma solução com Sinclair, mas ficou dois meses retido na fronteira, à espera do visto. Neste interim, tentou desesperadamente interessar alguma produtora americana e as

autoridades soviéticas a comprarem o material e os direitos de Sinclair, mas nem em Los Angeles nem em Moscovo ninguém manifestou o menor interesse.

Sinclair enviou todo o material filmado para Nova Iorque, de onde deveria ter seguido para Moscovo, se as autoridades soviéticas tivessem mexido um dedo. Mas Boris Chumiatsky, burocrata nº 1 da cinematografia soviética, seguindo instruções de Estaline ou no mínimo com o beneplácito deste, iniciou uma implacável campanha contra Eisenstein, que culminaria em 1936 com a interrupção da rodagem de **O Prado de Bejine** e a destruição sistemática de quase todo o material filmado. Em Nova Iorque, sem suspeitar que anos horríveis o esperavam numa União Soviética muito diferente daquela que deixara, Eisenstein visionou todo o material, provocando a fúria de Sinclair. Este enviou um telegrama ao cineasta prometendo que o material filmado seguiria para Moscovo “no primeiro barco” depois que ele próprio embarcasse de volta. A promessa nunca foi cumprida, devido sobretudo à má vontade soviética (o que ainda torna mais intolerável o “as negociações duraram cinquenta anos” de Alexandrov) e Eisenstein nunca pôde tocar num metro deste material.

Upton Sinclair não tardou a confiar o material a Sol Lesser, que dele extraiu duas montagens intituladas **Thunder over Mexico** (1933, setenta e dois minutos) e **Death Day** (1934, vinte e cinco minutos). Em 1939, Marie Seton, biógrafa contestada de Eisenstein (sem dúvida por insistir que ele era religioso, o que é mais que duvidoso) fez uma terceira montagem, **Time in the Sun** (cinquenta e cinco minutos). Num trecho das suas memórias, Eisenstein diz que ficou aterrado ao ver o que estas “*mãos piedosas e inábeis*” tinham feito. Em 1957, vinte e cinco anos depois da rodagem e nove depois da morte de Eisenstein, Upton Sinclair acabou por depositar no Museum of Modern Art de Nova Iorque o material que estava em seu poder e que escapara às montagens de Sol Lesser e Marie Seton, cerca de trezentas caixas de material positivo e negativo (o negativo do material usado por Sol Lesser tinha sido entretanto destruído num incêndio). Ao ter notícia deste depósito, Jay Leyda pediu e obteve permissão para ter acesso ao material “*e propor alguma utilização futura*”. Leyda era amigo e antigo colaborador de Eisenstein, que lhe oferecera uma cópia do **Potemkine**, cópia obviamente de referência que ele depositou no MOMA. Conhecedor de primeira mão do cinema soviético, Leyda publicaria em 1960 um livro que logo se tornou clássico, *Kino – A History of Russian and Soviet Cinema*. Foi ele quem publicou em 1942 o primeiro livro de Eisenstein, *The Film Form*, único dos seus livros publicados em vida. Em 1958, Leyda apresentou na Cinemateca Francesa o trabalho que realizara a partir do material depositado no MOMA e que teve a modéstia de intitular **Eisenstein’s Mexican Film – Episodes for Study**. Neste trabalho, Jay Leyda agiu com a paciência de um monge, a inteligência de um amigo e o escrúpulo de um historiador: coligiu três horas e quarenta e um minutos de *rushes*, sem jamais alterar a ordem em que foram rodados. Neles podemos vislumbrar alguma coisa dos métodos de trabalho de Eisenstein: uma não atriz que é levada a se concentrar e a representar, as técnicas de simulação de uma tourada (cuidadosamente ocultadas na versão de Alexandrov), pormenores da rodagem. Vemos o material que existe, que nos permite vislumbrar um filme imenso que poderia ter sido feito e não foi.

Por conseguinte, depois das tentativas oportunistas de Sol Lesser de fixar numa antologia algumas das imagens mais marcantes feitas por Eisenstein e Tissé e da tentativa “*piedosa e inábil*” de Marie Seton de “interpretar” as intenções do realizador, chegou-se graças a Jay Leyda a uma espécie de manuscrito original, que resgatava o material das boas e más vontades desprovidas de inteligência e talento que se tinham debruçado sobre ele. Para quem sabe ver, a versão de Leyda é a mais válida de todas. Mas a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas tinha que meter o bedelho e realizar a sua versão oficial, confiando-a, pelo menos na fachada, a Grigori Alexandrov, orientado por Rotislav Yurenev, burocrata soviético oficial da historiografia

do cinema a partir dos anos 60, devidamente creditado no genérico. Esther Tobak, que assina a montagem, colaborara vagamente com Eisenstein, o que traz mais água salobra para o moinho da “autenticidade” da impostura que é este filme. Apresentar esta perversão espúria como a salvação do filme é inqualificável. Como se vê no genérico, Naum Kleiman, um dos maiores conhecedores de Eisenstein e futuro diretor do pequeno museu consagrado ao realizador, foi excluído do projeto, o que talvez explique, pelo menos em parte, a inacreditável mediocridade do resultado. Fica-se incrédulo diante de tanta má fé (as patranhas proferidas por Alexandrov, com ar de testemunho histórico), tanta burrice e tanto vandalismo. Tudo é organizado como uma série de bilhetes-postais de terras exóticas, o que é precisamente o que Eisenstein não quis fazer e não fez. Chega-se quase a duvidar que algumas destas imagens pertençam mesmo ao trabalho original, de tal maneira um material extraordinário foi transformado num reles *travelogue*, seguindo exatamente o movimento oposto ao de Eisenstein, que transformara o que começara como um *travelogue* num grande filme. Como se fosse pouco, polvilha-se tudo com música mexicana barata para tornar as imagens mais atraentes e *audience friendly*. Há efeitos sonoros vulgares e primários, que denotam uma incompreensão total da linguagem do cinema mudo (e o que dizer do paralelo entre um casal numa rede e um par de araras numa árvore?). Além disso, é mais do que evidente que o texto em *off*, apresentado como sendo de Eisenstein, não é dele: o texto identifica imagens que Eisenstein nunca viu montadas e é escrito num estilo contínuo, em tudo diferente das frases elípticas e telegráficas que caracterizam o estilo dele. E este texto é lido com ênfase “soviética” e académica, por um célebre e enfadonho ator com voz de baixo-barítono. Embora dividido nas quatro partes previstas por Eisenstein, este **Que Viva México!**, que deveria ter sido intitulado *Que Viva Mosfilm!*, nem por um segundo delinea o que poderia ter sido o filme previsto, nem por um segundo analisa as escolhas visuais do realizador e do seu operador de câmara, a organização do espaço. E para arrematar, neste filme produzido por um dos regimes mais conservadores do mundo – a URSS dos anos imediatamente anteriores à *perestroika* – ainda se inflige ao espectador um comentário final em que se fala num futuro radioso para os jovens mexicanos que lutarem, tentando vender o “peixe” da revolução...

Num artigo publicado em 1958, em que explica diversos aspectos do seu trabalho sobre o material deixado por Eisenstein, Jay Leyda observa: “*se Eisenstein tivesse recebido o negativo nas condições em que o recebi, penso que teria completado o seu trabalho – porém não sem lágrimas*”. E se não é sem lágrimas que o espectador chega ao fim das quase quatro horas de **Eisenstein’s Mexican Film – Episodes for Study**, é numa mistura de cólera e desalento que chega ao fim dos oitenta e cinco minutos da aberração que é este **Que Viva México!** da era Brejnev. Foi um derradeiro insulto da URSS a Eisenstein, depois de não terem adquirido a Upton Sinclair o material que ele filmara no México, de terem interrompido a rodagem de **O Prado de Bejine** (“*tudo foi destruído, tudo foi meticulosamente escondido*”, escreveu Jay Leyda, que foi assistente de Eisenstein na rodagem) e proibido a segunda parte de **Ivan, o Terrível**, que ficou escondida durante doze anos. O facto do ato de vandalismo intitulado **Que Viva México!** (esta versão, a mais falsa de todas, é a única que ostenta o título original previsto por Eisenstein) ser apresentado como um gesto de salvação dá-nos uma pálida ideia do tipo de indivíduos e de situações que Sergei Mikhailovich Eisenstein teve de enfrentar entre 1932, quando regressou do México, e 1948 quando morreu de uma crise cardíaca no seu apartamento em Moscovo, duas semanas depois de completar cinquenta anos.

Antonio Rodrigues