

O MÉXICO VIVO DE EISENSTEIN:

NOTAS PARA UMA ANÁLISE HISTÓRICO-FÍLMICA

Antonio André de Morais Neto

Antônio Sérgio Pontes Aguiar¹

RESUMO

O presente artigo visa analisar a obra inacabada do cineasta soviético Serguei Eisenstein, intitulada *Que Viva o México!*, partindo dos pressupostos teórico-metodológicos esboçados por Marc Ferro ao problematizar, pioneiramente, a relação História/Cinema, bem como das análises empreendidas pela crítica especializada no exame fílmico e teóricos do cinema. O cruzamento de tais referências tornou-se vital para um maior alcance de compreensão acerca do projeto ambicioso do cineasta de captar em suas lentes a cultura e o *ethos* do heróico povo mexicano.

PALAVRAS-CHAVE: História e Cinema, História e Imagem, Cinema Soviético, México

Introdução

“O cinema é a arte pervertida por excelência.”²

Slavoj Žižek

O ano é 1930. O jovem cineasta Serguei Eisenstein já era a essa altura aclamado como o grande realizador do cinema soviético devido a obras memoráveis como *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro: Dez Dias que Abalaram o Mundo* (1927).

¹ Alunos da graduação do Curso de História da Universidade Federal do Ceará.

² Trecho extraído do documentário “O Guia Perverso do Cinema” (2006), direção de Sophie Fiennes.

Convidado pela Metro-Goldwyn-Mayer³ para produzir seus filmes nos Estados Unidos, Eisenstein, não obstante a amizade de figuras notáveis como Chaplin e Flaherty em solo americano, teve seus projetos frustrados devido a desentendimentos com as grandes produtoras hollywoodianas, decidindo deixar o país do idílio capitalista rumo ao extraordinário país dos astecas, onde iniciou um ambicioso projeto, talvez o maior de sua carreira até então, de filmar a história, cultura e tradição do povo mexicano, consistindo, no dizer de Gabriel Muniz, numa das obras mais relevantes sobre experiências estrangeiras na América Latina⁴.

Mas para rodar um filme sobre um país de cultura tão rica e complexa era necessário estudá-lo, conhecê-lo mais a fundo a fim de compreendê-lo em toda a sua essência. Eisenstein contou, para tanto, com a ajuda dos grandes pintores protagonistas do muralismo mexicano, como Diego Rivera, David Siqueiros e José Orozco, bem como de Frida Kahlo, comprometidos com uma arte engajada, crítica e realista, mesmo quando utilizavam elementos simbolistas e surrealistas. Segundo o depoimento de seu próprio assistente de direção Grigory Alexandrov

De Norte ao Sul, de Leste a Oeste, dois meses de expedição sem descanso. Milhares de quilômetros por caminhos difíceis. Nos assombrou a singularidade deste maravilhoso país. Bastavam 80 quilômetros para separar uma época de outra: A antiga época pré-colombiana da época dos conquistadores espanhóis. O ano da dominação feudal da civilização moderna. Eisenstein decidiu rodar um filme insólito sobre um país insólito. México.⁵

Que Viva o México! ⁶figura como uma obra bastante peculiar dentro da filmografia de Eisenstein, uma vez que foi realizada por meios de trabalho distintos dos que foram empregados em seus filmes que lhes deram projeção internacional. Particularidade essa devida também ao seu contexto de realização. Fruto de uma curiosa colaboração entre URSS e EUA e com interesse voltado para um país e um povo “exóticos”, o filme representou também uma importante guinada em sua concretização

³ Importante companhia de mídia, envolvida, principalmente, na produção e distribuição de produções para o cinema e para a televisão.

⁴ Ver: <http://gabrielmuniz.wordpress.com/cinema/>

⁵ Extraído dos créditos iniciais de apresentação da versão de 1979 de *Que Viva o México!*

⁶ *Que Viva Mexico! - Da Zdravstvuyet Meksika! - (URSS/MEX/EUA) Dir. Sergei Eisenstein. Documentário. Mosfilm, 1979.*

estética e conceitual, utilizando pessoas comuns como atores, recorrendo à filmagem da paisagem natural da terra mexicana, dispensando cenografia e filmagem em estúdio. Sua equipe de produção era minúscula, composta apenas de seu fotógrafo Eduard Tissé e de seu assistente de direção Grigory Alexandrov, contando com um limitado orçamento financeiro oriundo do seu patrocinador, o escritor americano Upton Sinclair, que logo iria cortar o financiamento. Assim, sem dinheiro e com o visto do passaporte esgotado, Serguei Eisenstein desolado retorna à URSS em 1933, deixando seu único longa-metragem inacabado.

Ao partir, Eisenstein pretendia produzir e montar o filme na URSS, mas o material com mais de 35 mil metros de película nunca lhe foi enviado, seguindo para Hollywood, onde foi revelado e reconstruído por outros sob os títulos de *Thunder Over Mexico*, *Eisenstein in Mexico*, *Death Day* e *Time in the Sun*. Após um tempo, teve como destino o Museu de Arte Contemporânea de Nova York. Somente na década de 1970 o Fundo Cinematográfico da União Soviética, após décadas de negociação, conseguiu resgatá-lo, possibilitando a montagem operada por Grigory Alexandrov, cuja versão seria a mais fiel à proposta de montagem que Eisenstein teria efetuado caso tivesse recebido o material em vida. É nessa versão que o presente artigo está assentado.⁷

O presente artigo tem como objetivo problematizar a visão que o filme e seus realizadores emitem acerca da realidade histórica do México. Tendo como referencia que as categorizações “ficcional” e documental” pouco importam dentro da narrativa cinematográfica, pelo menos quando a pensamos como fonte histórica. Na medida em que constituem discursos de representação da realidade, representando assim visões de mundo carregadas da experiência dos seus criadores e impregnadas de expectativas destes para com o futuro, contém uma verdade que não pode ser a mesma da História Acadêmica, mas que são passíveis de codificação pela mesma. Pretendemos refletir sobre aspectos da História, tanto do México circunscrito na representação fílmica como o México em que está inserido o filme, através de instrumentos teóricos e metodológicos que serão expostos a seguir.

⁷ Informações extraídas do documento fílmico, assim como na bibliografia escrita pelo cineasta Sergei Eisenstein que consta ao final do artigo.

A história e a análise fílmica: gêneros de fronteira

Segundo o historiador francês Marc Ferro, “entre cinema e história as interferências são múltiplas”⁸. Nesse sentido, o cinema intervém de diversas formas sobre o campo da história. Primeiramente, ao se promover como forma artística o cinema se tornou um *agente da história*, passando a intervir no devir histórico com filmes e documentários de fins doutrinários e de glorificação. Até mesmo na ficção a propaganda aparece para enaltecer ou rebaixar um fato histórico, como por exemplo os filmes soviéticos de exaltação da Revolução Russa ou os filmes nazistas de exaltação do III Reich⁹. Assim, assinala Ferro, a partir do momento em que as classes dirigentes de uma determinada sociedade perceberam a função ideológica que o cinema poderia exercer, de veicular uma certa visão de mundo, tentou-se submetê-lo a serviço de uma causa vinculada seja a partidos políticos, Igrejas, etc.

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura [...] O filme tornava-se, então, tanto um objeto de prestígio quanto um instrumento de propaganda.¹⁰

Desse modo, quando do aparecimento de cineastas que manifestaram uma certa independência frente às ideologias hegemônicas institucionalizadas, criando uma visão de mundo alternativa, e, conseqüentemente, propondo uma nova tomada de consciência, como é o caso de Jean Vigo, René Clair, Alain Resnais e Godard, logo suas obras foram rejeitadas, “como se apenas essas instituições tivessem o direito de se expressar em nome de Deus, da nação ou do proletariado”¹¹.

Outro elemento que não se deve perder de vista, quando se pensa nas interferências mútuas entre a história e o cinema, está relacionado aos meios de operação que tornam um filme eficaz, que, por sua vez, está vinculado tanto à sociedade

⁸ Ferro, Marc. História e Cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; p.13.

⁹ É o caso de filmes como Olympia (Leni Riefenstahl, 1938) e Outubro (Eisenstein, 1927), produções, respectivamente, nazista e soviética, com fins propagandísticos de enaltecimento do regime político.

¹⁰ Ferro, Marc. id.ibid; p. 72.

¹¹ Ferro, Marc. id.ibid; p.14.

produtora do filme quanto à receptora, e os próprios modos de escrita específicos se tornam armas de combate ligadas às duas sociedades. Consoante ao que aponta Ferro

Assim, como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados [...]¹²

Por fim, torna-se necessário efetuar uma leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da história, na medida em que nos possibilita enxergar esferas opacas do passado das sociedades e os lapsos da criação artística e sua auto-censura no tempo.

Ao esboçarmos os pontos basilares que sustentam a operação histórico-fílmica empreendida seja pelo historiador ou pela crítico cinematográfico, logo pode nos surgir uma inquietação: em que consiste a análise fílmica propriamente dita? Ela necessariamente se torna operatória apenas na medida em que historiciza a narrativa cinematográfica? Christian Metz, responsável por aplicar os postulados de Saussure e da Semiologia na teoria do cinema nos anos setenta, distingue pelo menos quatro formas de abordagem do cinema: crítica cinematográfica, história do cinema, teoria do cinema e filmologia¹³. Nesse sentido, a análise fílmica estaria coadunada com uma certa síntese entre a história e a teoria do cinema, na medida em que analisar uma determinada obra, como se pretende nesse artigo, é “situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas”.¹⁴ Seguimos aqui a dois autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, que tecem reflexões fundamentais acerca do caráter da análise fílmica

A definição do contexto e do produto final é portanto indispensável ao enquadramento da análise. Permite esboçar, pelo menos em parte, seus limites, suas formas e seus suportes, seu ou seus eixos [...] Se parte de um objeto-filme para analisá-lo, isto é,

¹² Ferro, Marc. id. ibid; p.17.

¹³ Metz, Christian. A Significação no Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.108

¹⁴ Vanoye, Francis; Goliot-Lété, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. São Paulo: Papirus, 1994. p. 23.

desmontá-lo e reconstruí-lo de acordo com uma ou várias opções a serem precisadas.¹⁵

Desse modo, a atividade de analisar um filme consiste basicamente em dois processos: primeiro procura-se decompor as partes, extrai-las e destacá-las a fim de tornar visível o que não é possível enxergar quando organicamente articulado no todo. Desconstrói-se assim o texto fílmico para obter uma série de elementos que se distinguem do próprio filme enquanto totalidade. A seguir, uma segunda fase consiste em estabelecer elos de ligação entre os elementos extraídos, compreendendo como se deu a associação inicial gerando um todo significativo. Se reconstrói hermeneuticamente o filme, pois a “desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com frequência de “interpretação””¹⁶.

Como assinalamos acima, a análise fílmica deve situar o filme, enquanto arte, em uma história das formas fílmicas. É o que faremos a seguir com Serguei Eisenstein para então passarmos à desconstrução de *Que Viva o México!* e reconstruí-lo novamente.

Eisenstein e a “Montagem-Rei”

A Rossellini que exclama: “As coisas estão aí. Por que manipulá-las?”, o soviético poderia ter respondido: “As coisas estão aí. É preciso manipulá-las”.¹⁷

A epígrafe acima revela o profundo corte que se deu na história do cinema nos anos 1940-50 com o movimento neo-realista italiano, evidenciado na fala do diretor Roberto Rossellini frente à concepção soviética de cinema. Teria se dado a passagem, segundo Deleuze, do cinema clássico para o cinema moderno.¹⁸ Para os propósitos em vista nesse artigo, deixaremos de lado a discussão pormenorizada de tal ruptura para nos

¹⁵ Vanoye, Francis; Goliot-Leté, Anne. id.ibid; p. 10.

¹⁶ Vanoye, Francis; Goliot-Leté, Anne. id.ibid; p. 15.

¹⁷ Metz, Christian. Op.cit; p.51.

¹⁸ Deleuze, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

determos no exame do cinema soviético dos anos 1920-30 e, particularmente, na realização cinematográfica de Eisenstein.

Logo após a Revolução Russa de 1917, o Estado socialista apropriou-se do cinema como instrumento propagandístico e pedagógico. Já em 1919, é decretada a nacionalização do cinema russo e Lênin passa a designar uma importante missão didática para a produção de filmes. Se contrapondo ao cinema americano já consolidado em todo mundo desde 1914, o cinema soviético se rebela contra o classicismo estadunidense, propondo uma nova estética. Os cineastas comprometidos com o novo Estado socialista rejeitam o modelo hollywoodiano, para propor uma nova realização baseada nos valores revolucionários de contestação.

Para tanto, a montagem das imagens é fundamental para construir uma outra interpretação da realidade, ao reuni-las numa ordem que exprima a visão comunista do mundo. Nesse sentido, cineastas voltados para a ficção, como Eisenstein e Pudovkin, por exemplo, não se satisfarão em apenas contar histórias, mas destacarão a luta de classes e a significação histórica dos fatos, enaltecendo as forças revolucionárias. Em seus filmes, o conteúdo das histórias não está centrado em heróis individuais ou em um personagem principal, mas no coletivo (os marinheiros rebelados em *encouraçado potemkin*, os trabalhadores em *greve*, os prisioneiros contra o exército e a polícia, etc.), onde a montagem possui, segundo Vanoye,

uma função de “argumentação” que tende a exprimir idéias, valores, segundo procedimentos como a montagem paralela (que permite comparar os grevistas fuzilados a animais abatidos, a torrente de operários sublevados à do rio quando do derretimento do gelo - ver *A Greve* de Eisenstein, *A Mãe* de Pudovkin) [...]¹⁹

É nesse meio que Eisenstein desponta como o mais influente dos teóricos soviéticos da montagem. Importante ressaltar que o cineasta já havia atentado para o fato de que a recepção das imagens varia de sociedade pra sociedade de acordo com seus códigos culturais. Assim, por exemplo, nos fala Ferro que

¹⁹ Vanoye, Francis; Goliot-Leté, Anne. Op.cit; p.30.

...a alegoria do açougue, em A Greve, suscitava muito bem o efeito desejado nas cidades, mas os camponeses, habituados a ver correr o sangue daquela forma, permaneciam indiferentes. Acrescente-se a essa observação de Eisenstein que os camponeses também não tinham a “educação” que permite apreender tal figura com uma alegoria. Evidência.²⁰

Ou seja, através da montagem, expressão por excelência do cinema “eisensteiniano”, o diretor pôde tornar visível o que havia de ensinamento nos acontecimentos e que passaria despercebido caso não fossem submetidos à decupagem, pois a ordem natural das coisas causava horror à Eisenstein. Daí a divergência com Rossellini que, adepto de um realismo que visava o registro da realidade tal como ela se apresenta, não via a montagem e a decupagem como procedimentos centrais para que o filme adquirisse substância. Segundo Metz, que coloca a questão em termos semióticos pautados no binarismo significante/significado

Não é nunca o fluir do mundo que Eisenstein mostra, mas sempre, como ele disse, o fluir do mundo refratado através de um “ponto de vista ideológico”, inteiramente pensado, significante de fio a pavio. O sentido não basta, precisa acrescentar a significação.²¹

Assim, tanto em sua prática cinematográfica quanto em seus escritos teóricos, “A Forma do Filme”²² e “O Sentido do Filme”²³, emerge uma certa obsessão de Eisenstein pela montagem, encontrando-a em todo lugar e secundarizando o plano isolado enquanto um fragmento do cinema que só ganha sentido quando seqüenciado em um todo (montagem dialética). Segundo Robert Stam, ao invés de contar histórias por meio das imagens,

o cinema eisensteiniano pensa através das imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, idéia e emoção.²⁴

²⁰ Ferro, Marc. Op.cit; p.17.

²¹ Metz, Christian. Op.cit; p.52.

²² Eisenstein, Serguei. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

²³ Eisenstein, Serguei. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

²⁴ Stam, Robert. Introdução a Teoria do Cinema. São Paulo: Papirus, 2006.

Eisenstein opta, então, por um cinema antinaturalista em contraposição a um cinema cuja intenção de apenas captar a realidade direta, como pretende Rossellini, abrindo mão da manipulação, não teria nada a ensinar ou acrescentar, posto que a montagem seria marginalizada e deixaria de ser “Rei”.

A análise na prática

Conforme Francis Vanoye e Anna Goliot-Leté, para analisar um filme historicamente é necessário entender que este não pode ser isolado das demais dimensões da sociedade, estando embebido dela, em seus múltiplos aspectos. Como produto de representação social, é importante perceber o que o filme reflete ou recusa, de acordo com seu ponto de vista, dentre os diversos modelos de sociedade disponíveis. Assim como é necessário entender o circuito de produção, circulação e recepção e a ordem sociopolítica em que ele está inserido. Uma análise mais profunda tentaria estabelecer um diálogo entre os fatos internos do filme, em consonância com as conjunturas em que ele está inserido.

Tentaremos isolar e relacionar certos segmentos formais do filme, com o objetivo de entender qual a relação entre os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais que identificam os “lugares” em sociedade; os tipos de conflitos colocados em ação no filme; as maneiras como aparecem organização social, as hierarquias e as relações sociais; a perspectiva do autor em termos de seleção, ou seja, o que mostra ou que deixa de mostrar; a maneira de conceber o tempo, e o que se solicita do espectador (reflexão, ação, emoção, simpatia).²⁵

Conforme a idealização dos seus realizadores, formalmente o filme é dividido em duas grandes partes, e cada uma delas se subdivide em três. A primeira parte é dividida em Prólogo, que trata do idílico México pré-colombiano, “Sandunga” diz respeito ao casamento de uma nativa, e “Fiesta”, que narra duas celebrações no dia de Nossa Senhora de Guadalupe. A segunda parte se esquadrija em “Maguey”, que nos mostra uma tragédia camponesa no começo do século XX, o não concluído

²⁵ Vanoye, Francis; Goliot-Leté, Anne. Op.cit; p.56, 57.

“Soldadera”, que falaria do México revolucionário na época da Revolução de 1910, e, por fim, o Epílogo nos mostra o dia dos mortos no México de 1931. É a partir destes apontamentos e desta estrutura que vamos analisar o filme.

O México de Eisenstein e a Linguagem do filme

Na montagem do filme que segue os postulados deste teórico do cinema, adaptou-se a vocação etnológica e histórica do projeto²⁶, junto a suas concepções de cinema, em que são acentuados os contrastes, o conflito e tensões ao invés da linearidade e continuidade do cinema clássico.

O casamento e a família são representados como contraste em “Sandunga” e “Maguey”. Na primeira a natureza é fértil e a riqueza é abundante, na segunda a natureza é árida e pobre. O casamento em “Sandunga” é consensual, enquanto em “Maguey” é arranjado pelos pais de Maria. Em “Sandunga” o casamento e família são sinônimos de alegria e contentamento, em “Maguey” é motivo de tristeza e pesar, além de acabar em destruição e morte.

O elenco de atores não é profissional e foi tirado das regiões em que são filmadas as seqüências. A narração em off é subjetiva (o narrador é heterodiegético), sem nenhuma pretensão de afastamento total da trama. O cenário é natural, não há nenhuma cena em estúdio, o que dá um maior tom realista às tramas. Trilha sonora é uma seleção de músicas tipicamente mexicanas, ampliando a percepção exótica daquele mundo. Apesar do diretor até então preferir a enunciação de sujeitos coletivos, aqui prevalece a força dos sujeitos individuais (a noiva Concepción, o matador Davis Liseaga; Maria e seu marido Sebastián).

A direção é marcada por enquadramentos simétricos que beiram à perfeição estética, como, por exemplo, os “crucificados” do dia da virgem de Guadalupe, os três camponeses enterrados até o pescoço, ou as cenas nas ruínas pré-colombianas. A

²⁶ Por exemplo, pela narrativa que contextualiza o tempo das ações e discorre sobre ele, assim como a descrição detalhada de costumes comuns, como a fabricação de pulque no começo do episódio “Maguey”.

montagem, no todo, é antinaturalista e truncada. No entanto, seqüências como a perseguição de “Magüey” têm similaridades notáveis com cenas de Western americanas (tanto na montagem, quanto no figurino e nos temas tratados), o que mostra o ecletismo e talento de Eisenstein, que utiliza aspectos de uma estética supostamente “rival”, para compor a sua própria de forma mais eficiente.

Os contrastes são notáveis: enquanto existe um México puro e idílico predominando no “Prólogo”, “Sandunga” e “Fiesta”, por outro lado, há um México violento e brutal de “Magüey”, servindo de contraponto. O México Revolucionário de “Soldadera” aumentaria ainda mais o contraste, mas não foi realizado. O “Epílogo” é uma síntese, mas pelo seu caráter breve não tem condições de condensar as reflexões possíveis dentro da dialética fílmica dos realizadores, no qual as diversas imagens contrastadas dariam origem a conceitos, idéias na mente do espectador.

O México Lírico

Após uma breve apresentação do Filme, eis que surge o Prólogo: a tela é tomada por imagens de ruínas pré-colombianas, fala-se de imobilidade, de milhares de anos atrás, do tempo da eternidade. A imagem do homem mexicano atual é contraposta ao das representações humanas que ornavam as ruínas, evidenciando que não houve ruptura total com os tempos pré-hispânico. No meio de um ritual fúnebre somos levados, pelas imagens e a narração em off, a acreditar que estamos em tempos imemoriais, no qual “o passado domina o presente”.

Na seqüência o filme demonstra, sinteticamente, elementos para se refletir acerca das idéias complexas de tempo em que estavam imersos os povos mesoamericanos. Como aponta Eduardo Natalino dos Santos em *Deuses do México indígena: Estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas*²⁷, a visão social de mundo daquela região cultural era marcada pela importância basilar do sistema calendário e dos mitos cosmogônicos.

²⁷ Santos, Eduardo Natalino dos. Deuses do México indígena: Estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas. São Paulo: Palas Athena, 2002.

O Calendário, para além de ser uma forma simplificada de contar o tempo, era o ponto central no qual se baseavam as atividades de todas as dimensões da sociedade (economia, política, cultura, etc) e das atividades dos grupos intelectuais. Desde cerimônias religiosas e políticas, funcionamento das guerras, o comércio, a agricultura, as construções arquitetônicas, picturais e esculturais, a relação dos indivíduos com o seu passado (a localização cronológica era um pilar do pensamento, pois “o entendimento do que aconteceu passava por entender quando aconteceu”²⁸) e até mesmo com seu futuro (os prognósticos para a vida futura), ele agia como o regulador e molde para o tempo social. No sistema se combinavam o ciclo de 260 dias do *tonalpohualli* com o ciclo sazonal de 365 dias do *xiuhpohualli*. Os dois ciclos são concatenados, no qual elementos humanos e divinos se completam como pares de opostos harmoniosos. Também exercia a função de delimitar as ações humanas, individuais e coletivas, assim como prever a vontade dos deuses. Ao final de 52 anos sazonais os ciclos coincidiam. Então, eis que se encerrava mais num ciclo calendário, e tinha-se a celebração do Fogo Novo que funcionava como forma de impedir a destruição do Mundo, afinal, “os deuses exigem a recordação e a celebração do homem, delas dependendo a continuidade da existência humana”²⁹.

A relação com o passado era marcada pela idéia de tempo definida por ciclos de criação e aniquilação contínuos. A crença na existência de eras passadas (4 ou 5, segundo Natalino), não completamente superadas (visto que inauguração de uma nova não significava, necessariamente, a aniquilação completa da anterior), norteava as sensibilidades de todos os povos locais. Conforme a obra *História das Sociedades Americanas*³⁰, a religiosidade imersa na suas concepções do tempo “traduzia o mundo como um reflexo imutável de ordem superior, cósmica”, na qual os homens são considerados “humildes servidores de inúmeras divindades”, esmagados nas suas obrigações de manter o mundo humano a salvo da destruição já ocorrida em idades anteriores.³¹

²⁸ Santos, Eduardo Natalino dos. id.ibid; p. 276.

²⁹ Santos, Eduardo Natalino dos. id.ibid; p. 273

³⁰ Aquino, Jesus, Oscar. História das Sociedades Americanas. Rio de Janeiro: Record, 2004.

³¹ Aquino, Jesus, Oscar. id.ibid; p. 53

Então surge uma das mais belas imagens do filme: uma jovem com seios nus, deslizando com sua canoa pelo rio coberto de uma vegetação majestosa, denunciando uma natureza exuberante e um tempo em “que nada muda durante séculos”. O mito do bom selvagem impera aqui, a natureza e a cultura se envolvem mutuamente de forma harmoniosa, gerando um estado de pureza e inocência cujo efeito é ampliado para o espectador com a ação da trilha sonora etérea, a fotografia que abusa de tons claros e a fisionomia dos atores demasiado contentes. A montagem paralela da jovem nativa com seu amado numa rede, em conjunto com um casal de papagaios em carícias, mostra bem a dinâmica proposta pelo diretor acerca deste mundo ‘natural’: o homem quando vive num mundo selvagem capta sua dinâmica e a incorpora em sua cultura, tornando-se tal como ela.

“Sandunga” nos expõe amostras da sociedade mexicana após a conquista espanhola através de um matrimônio. Concepción é uma moça típica que trabalha desde menina, como todas as outras, com o intuito de adquirir um colar de moedas de ouro (seu dote), para assim chegar ao casamento e alcançar a tão almejada felicidade. A técnica cinematográfica denominada “fusão encadeada”,³² é utilizada como um tipo de metáfora visual: o colar de moedas de ouro, através deste artifício, se transforma no seu amado deitado na rede. Os valores europeus (o ouro, no caso) entraram na cultura mexicana, mas o povo os ressignificam, os utilizam como bem lhe apraz. No caso aqui, para a manutenção da paz social. A mulher tem papel preponderante neste tipo de sociedade:

Com ele sonham as tehuanas, as moças de Tehuarlepec. Um colar de ouro. É seu dote, a prenda de sua felicidade familiar. A mulher trabalha, escolhe seu esposo... A mulher conduz o homem a sua nova casa. O Matriarcado.³³

A sociedade é harmoniosa ao extremo, aparentemente não há conflitos. Não há nenhuma cena de miséria ou escassez, só há visão de abundância (não de luxo). O autor nos leva à simpatia para com tão singela sociedade.

³² Consiste na fusão de duas imagens, a 1ª sobrepondo-se à 2ª. Serve para mudar de cena ou enfatizar a relação entre elas.

³³ A partir desta citação, todas as demais serão transcrições do narrador presente no filme analisado.

O episódio “Fiesta” retrata as festividades em torno do dia da Santa Virgem de Guadalupe, a Virgem índia, símbolo maior da religiosidade popular mexicana. Há duas seqüências, a primeira será chamada de ‘religiosa’ e a outra por ‘secular’.

A primeira trata da devoção religiosa dos mexicanos. Observamos dezenas de homens andando ajoelhados por centenas de metros acima de uma escadaria que os leva ao templo católico no alto da colina, juntamente com alguns carregando troncos de cactos em suas costas, conforme o exemplo de Cristo. Pela primeira vez aparecem tipos com traços europeizados: os padres e bispos. Se por um lado as imagens mostram devoção, por outro, a narração em off tem como prerrogativa desmistificar uma série de questões. Revela-nos com palavras e imagens que este também é o dia que comemoram a sangrenta conquista espanhola, e nos informam que aquelas igrejas foram construídas no mesmo espaço onde estavam os templos astecas e toltecas, “para não desviar os peregrinos que há milhares de anos faziam suas peregrinações”³⁴. De forma inquietante, coloca em questão a natureza de todo o ritual. Não seria esta religiosidade uma forma de resistência dos povos conquistados contra seus dominadores?

E quem sabe, com certeza, se é em honra a Virgem...? E não em honra a uma deusa ainda mais antiga...? A terrível mãe dos deuses?

Na segunda parte, temos “A Corrida” ou “Tourada”, festa de caráter secular, que nos revela mais uma vez as influências espanholas na constituição do mestiço povo mexicano. Apesar de acontecer na cidade, local por excelência da autonomia e da mudança, nota-se a forte influência contínua da religião e dos costumes tradicionais na sociedade local. O matador, seu irmão e o picador farão o espetáculo em honra da virgem, assim como também buscam a benção de sua mãe antes de arriscarem suas vidas na grande celebração.

³⁴ Para cristianizar outros povos, a Igreja Católica nunca abriu mão de certo pragmatismo. Assim como fez com os povos bárbaros, após o fim do Império Romano, na América eles pretenderam extirpar das culturas locais somente aqueles elementos que entravam em choque direto com seus dogmas religiosos. Daí a permanência de uma série de práticas sui generis na religião católica mexicana, até os dias atuais.

Gradualmente o filme vai mostrando uma visão mais ampla da realidade mexicana. De um país estático, lírico e poético, ele vai ganhando tons cada vez mais múltiplos. O equilíbrio de elementos indígenas e hispânicos propicia a existência de um mundo marcado pela paz, prosperidade e harmonia social. Mas, também, com a entrada do elemento externo europeu na composição da cultura mesoamericana, o caráter cíclico e estático do tempo se dissolve, pelo menos em parte, criando uma nova dinâmica dentro da região.

O México Cruel

Previne-nos o narrador: “O México é terno e lírico, mas também cruel”. Em seguida um plano detalhe nos mostra os pés de um peão miserável, a fazer preces para que a Virgem alivie seu sofrimento. A trilha sonora “triste e lenta” permeia imagens de escassez e pobreza. Eis que começa “Maguey” que, apesar de ser o episódio mais claramente ficcional, é o primeiro a ser descrito detalhadamente no tempo e espaço:

Este episódio ocorre desde o início do século XX. Na época do ditador Porfirio Díaz. No estado de Hidalgo, entre os cerros, cresce um grande cacto, cujo nome é maguey. A ação deste episódio se desenvolve nos intermináveis campos de maguey. Nas terras de Apam, na antiga fazenda de Tetlapayac.

Aqui o México é violento, cruel e melancólico. Depois de um casamento arranjado por seus pais, a inocente Maria é levada por seu marido Sebastián para o latifundiário, pois “cada noiva na fazenda deve ser apresentada ao Patrão”. Ela é estuprada. Seu marido tenta colocar o problema diante dos poderosos, porém as coisas pioram: ele é espancado e ela confinada em um porão. Um complô precipita a tragédia: Sebastián, junto de seu irmão menor e três amigos, roubam armas, incendiam parte da fazenda e tentam resgatar Maria. Na seqüência são perseguidos. Dois são mortos assim como a filha do patrão, e três são capturados. No fim, eles são brutalmente executados. A injustiça impera mais uma vez, mas não por muito tempo.

O México de “Maguey” é o México do Porfiriato: mostra o regime autoritário que se impôs como todo-poderoso no país num período de 30 anos (1876-1911).

Conforme Aquino, Jesus e Oscar³⁵, foi um tempo de violentas transformações sociais e econômicas, com um intenso desenvolvimento capitalista. Criaram-se estradas de ferro, a agricultura e a mineração tinham desenvolvimentos notáveis, a indústria crescia e se desenvolvia baseada em capitais estrangeiros, o comércio exterior teve um grande impulso. Porém, as condições de vida da população mais pobre passaram por um decréscimo também, igualmente, espantoso.

O antipopular e despótico governo de Porfírio Diaz (1830-1915) tinha aliados entre as elites estabelecidas: os políticos de índole positivista (chamados de “científicos”), que se utilizavam dos ditames “ordem e progresso” como justificativa para apoiar o establishment vigente; a alta oficialidade do exército, que regia suas tropas maltrapilhas como polícia do estado; a Igreja, que, apesar de ter perdido certas vantagens, tinha grande autonomia; o capital estrangeiro, que teve grande penetração em toda a vida da nação durante esses 30 anos, e para o qual pouco importa as condições vida do povo mexicano; e por fim, a classe estruturalmente mais importante: os latifundiários (incluí-se aqui os estrangeiros, que possuíam 1/3 das terras mexicanas).

A vida do camponês passava por mudanças drásticas: os latifundiários suprimiam, gradualmente, todas as terras sem amparo de títulos legais. As terras comunais (*ejidos*) eram tomadas sem nenhum tipo de indenização, criando milhares de indígenas sem-terra, os peões (tipo social retratado no episódio) são explorados cada vez mais, com endividamentos se tornando freqüentes para com os proprietários de terra. Na primeira década do séc. XX, os ânimos se tornavam cada vez mais elevados e a exploração cada dia mais insuportável: as estruturas sociais e políticas ruíam violentamente e com ele o governo de Porfírio Diaz.

Os latifundiários, seus familiares e seus funcionários são representados como sujeitos deploráveis, cujo amor ao poder e a dominação supera qualquer tipo de empatia para com os mais fracos ou socialmente inferiores. O sistema socioeconômico e político são caracterizados como opressores e brutais. A esfera do Estado é representada nas três vezes em que surge o quadro do ditador Porfírio Diaz, sempre de forma negativa: no

³⁵ Aquino, Jesus, Oscar. Op.cit; p 534-.570.

começo do episódio, ilustrando a contextualização, com uma trilha sonora exprimindo tensão; na primeira cena em que aparece o patrão, no qual este brinda diante da imagem do ditador como que encarnando sua própria crueldade que tanto oprimiu o povo mexicano. E por fim, durante o “complô” dos peões, em que ele surge com figura à espreita, de aspecto assustador.

Os camponeses são representados como indivíduos sem iniciativa, hesitantes e desmoteados. Talvez por estarem embebedos em um mundo de mudanças radicais. Mas, como um vulcão à beira de erupção, já dá seus primeiros sinais, como na revolta de Sebastián e seus amigos. O filme induz o espectador, inexoravelmente, a ter simpatias por aqueles pobres homens que morreram por sua honra, dignidade e pela justiça. A imagem é forte: o camponês que não abaixa a cabeça diante do seu algoz, mas pelo contrário, o encara profundamente nos olhos, morrendo com uma resignação exemplar, cujo impacto é acentuado pela trilha sonora dilacerante. Isso também é evidenciado no figurino dos demais camponeses, marcado por longos sombreros e vestes que cobrem metade de seus rostos, simbolizando a visão turva que possuem de suas condições objetivas, e a irrupção eminente daqueles que naquele momento são explorados e subjugados. Isso é mais evidente ainda no último plano do episódio: em um close se mostra a expressão do olhar do peão, que não é a mesma do começo da trama, pois agora demonstra a indignação avassaladora que iria culminar na Revolução Mexicana.

“Maguey”, por ser um lugar de inflexão na narrativa fílmica, mostra bem as idéias marxistas do autor acerca do papel desagregador do sistema capitalista: se o México, mesmo depois da conquista espanhola, consegue manter-se em equilíbrio e harmonia social (como se tenta mostrar nos três primeiros episódios), isso muda radicalmente com entrada de cena do capitalismo. O México agora se torna lugar marcado por opressão e miséria.

“Soldadera” seria o episódio seguinte, que trataria da Revolução Mexicana através do importante papel da mulher, mas que, lamentavelmente, não pôde ser concluído. Eis o que Grigory Alexandrov nos diz sobre “Soldadera”:

Devia mostrar o México, da época da revolta de 1910. Um país abrasado pela chama da guerra civil, dividido em campos

inimigos, e que recobrou sua unidade, graças à vitória da revolução. A protagonista deste episódio foi o povo simples do México, levantado em luta. Soldaderas são as esposas dos soldados. Elas invadiram as aldeias e monopolizaram as provisões... Para dar de comer a seus esposos cansados. As soldaderas sempre estavam juntas dos soldados. Nossa soldadera converteu-se no símbolo de todo o México. Um México que se eleva até entender que a força não está na peleia, e sim na união de todo o povo, contra a opressão.³⁶

Após o período de intensos conflitos da Revolução Mexicana (1910-1917), com a participação de uma multiplicidade enorme de grupos e ideais (tais como anarquistas, liberais, socialistas, populistas), passando pelo estabelecimento da Constituição dos Estados Unidos Mexicanos (1917), a primeira no mundo contemporâneo com garantias de direitos trabalhistas e sociais, chegando até a supressão das forças conservadoras católicas afetadas pela postura anticlerical do Governo mexicano, na denominada Guerra Cristera (1926-1929), a situação gradualmente se estabiliza com a criação do Partido Nacional Revolucionário (PNR) em 1929, destacando a entrega de armas dos grupos revolucionários ao governo central, ou a integração destes ao exército nacional. No período em que esteve no México (1930-1933), entre os governos de Pascual Ortiz Rubio e Abelardo Luján Rodríguez, marcado por diversas reformas de cunho nacionalista e populista, Eisenstein viveu num país no qual o processo revolucionário perdia sua potência. E, ainda que atuante, a cena era dominada pelo estabelecimento de governos reformistas, que conseguiam se articular entre as forças mais conservadoras e mais radicais, ora cedendo para uns, e hora para outros³⁷.

O “Epílogo”, último episódio do filme, retrata o tradicional dia dos mortos de 1931. Tudo é decorado com o símbolo da morte, especialmente caveiras. O dia começa com o lamento aos defuntos, mas logo culminam em alegria, festas e diversão. Os contrastes em relação ao papel da morte no Prólogo e “Fiesta” são evidentes pela própria narrativa. Pois, esta coloca

Já não é o culto a morte, em meio da imutável eternidade de pedra, como no prólogo. Nem da temível mãe dos deuses. Não! É superar a morte, fugindo dela. Se tiram as máscaras, já não são de papelão. São caveiras reais. As caveiras de uma sociedade superada.

³⁶ Informação presente no próprio filme.

³⁷ Aquino, Jesus, Oscar. Op.cit; p 555-565.

E de maneira otimista e esperançosa, afinal a chama revolucionária ainda vive, ele interpreta este símbolo como anunciador da formação de uma nova sociedade, de uma geração “destinada a ver um México finalmente livre”.

Considerações finais

Através deste artigo, nos colocamos a esmiuçar diversos aspectos que dizem respeito a áreas de estudo como a relação história e cinema, análise fílmica e a rica história mexicana. No primeiro passo, nos atemos ao contexto da obra analisada, tentando compreender os circuitos nos quais o filme estava circunscrito. Em seguida, nos detivemos ao debate teórico e metodológico no tocante às relações entre história e cinema e teoria do cinema. Por último, nos impusemos a tarefa de analisar diversos pontos relevantes dentro da obra fílmica, dentro dos quais destacamos eventuais conexões entre a perspectiva estética com a realidade histórico-social mexicana. Esperamos ter estimulado o interesse de eventuais leitores a se debruçarem em tão complexos e fascinantes temas.

Bibliografia

- Alea, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- Aquino, Jesus, Oscar. *História das Sociedades Americanas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- Deleuze, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- Eisenstein, Serguei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- Ferro, Marc. *História e Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- Jameson, Fredric. *A Marca do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- Metz, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Rittner, Maurício. *Compreensão de Cinema*. São Paulo: Buriti, 1965.

Santos, Eduardo Natalino dos. *Deuses do México indígena: Estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

Soares, Mariza de Carvalho; Jorge Ferreira (org). *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Stam, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. São Paulo: Papyrus, 2006.

Vanoye, Francis; Goliot-Leté, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994.

Xavier, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Zizek, Slavoj. *Lacrimaererum*. São Paulo: Boitempo, 2009.