

COMRADE X / 1940

(*Camarada X*)

Um filme de KING VIDOR

Realização: King Vidor / **Argumento:** Ben Hecht e Charles Lederer, baseado numa história original de Walter Reisch / **Fotografia:** Joseph Ruttenberg / **Direção Artística:** Cedric Gibbons e Malcom Brown / **Décors:** Edwin B. Willis / **Guarda-Roupa:** Adrian e Giles Steele / **Caracterização:** Jack Down / **Efeitos Especiais:** Arnold Gillespie / **Som:** Douglas Shearer / **Música:** Bronislau Kaper / **Montagem:** Conrad A. Nervig / **Interpretação:** Clark Gable (McKinley B. Thomson), Hedy Lamarr (Theodore), Felix Bressart (Vanya), Oscar Homolka (Vasiliev), Vladimir Sokoloff (Bastakov), Eve Arden (Jane Wilson), Sig Rumann (Emil von Hoffer), Natasha Lytess (Olga), Edgar Barrier (Rubick), George Renavent (Laszlo), Mikhail Rasumny (oficial russo), etc.

Produção: Gottfried Reinhardt para a METRO-GOLDWYN-MAYER / **Cópia:** em 35mm, preto e branco, legendada eletronicamente em português / **Duração:** 90 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 3 de Dezembro de 1940 / **Estreia em Portugal:** 13 de Maio de 1947, no São Luís.

Aviso: A cópia que vamos exibir apresenta, a espaços, algum ruído de fundo. Aqui fica o aviso e o nosso pedido de desculpa.

Comrade X é apresentado em “double bill” com **Ninotchka**, de King Vidor (“folha” distribuída em separado).

Entre a projeção dos dois filmes há um intervalo de 20 minutos

Há três períodos em que a União Soviética teve lugar de relevo na produção de Hollywood: nos finais dos anos 20, precedendo o advento do sonoro; nos anos 30-40, entre o começo da guerra mundial e a entrada da América nela; e nos finais dos anos 40, início dos anos 50, quando começou a guerra fria.

O terceiro e último período é o mais claro (ou o mais escuro). Apontada como “inimigo nº 1” pela chamada “Doutrina Truman” (47) era fundamental pôr a máquina de cinema ao serviço do anti-comunismo, figurando os comunistas e a URSS como nos anos da guerra se tinham figurado nazis e a Alemanha. Curiosamente, são raros os filmes desse período ambientados na URSS ou com os russos em lugar de relevo. Os malefícios do inimigo exerciam-se sobretudo no estrangeiro (incluindo nos próprios EUA) seduzindo pela propaganda gente incauta ou gente má. Do género **I Was a Communist for the FBI** de Gordon Douglas (1948) ou **My Son John** (Leo McCarey, 52) para explicar bem explicadinho que “under each bed” podia haver um “red”. A moda mudou de rumos nos anos da “coexistência pacífica”, mas os russos continuaram a ser filão até à queda do império soviético, animando quase exclusivamente os filmes de espionagem. 007 não era concebível sem a URSS e passeou-se às vezes por Moscovo. A ponto de muito boa gente se ter perguntado como seriam os espões do futuro, quando o KGB se desmoronou.

Às vezes, a própria histeria anti-comunista foi satirizada. Género **The Russians are Coming! The Russians are Coming!** ou **Dr. Strangelove**, como certamente se lembram.

Mas antes, muito antes, de haver duas super-potências e dois archi-inimigos, a Rússia soviética visitou o imaginário americano por duas vezes.

Nos finais dos anos 20, foi uma curiosa espécie de amor-ódio. Em 1926, estreou-se em Berlim o **Couraçado Potemkine** de Eisenstein que saiu na América em 1927 (na versão montada por John Grierson). Primeira grande vitória do cinema soviético no mercado estrangeiro, **O Couraçado** perturbou muito alguns dos cérebros influentes de Hollywood. Chaplin chamou-lhe “o melhor filme do mundo” e Douglas Fairbanks referiu-se à mais intensa e profunda experiência da vida dele.

No mesmo ano de 1927, chegou à América o Teatro de Arte de Moscovo, numa famosa “*tournee*” de Stanislavsky. Os EUA ficaram de olhos esbugalhados. Com Eisenstein e Stanislavsky, a Rússia soviética entrou na moda cultural americana.

No cinema, surgiram então (para me limitar a títulos mais célebres) obras como **The Patriot** de Lubitsch (um dos mais procurados “*missing films*” de que só subsiste o já chamado “*fragmento de Lisboa*”), **The Last Command** de Sternberg (que os fiéis da Cinemateca tão bem conhecem), **The Volga Boatman** de Cecil B. DeMille ou **The Red Dance** de Raoul Walsh.

Hollywood não se converteu ao comunismo, mas começou a procurar percebê-lo. E, em todos esses filmes, invariavelmente, a tónica é a mesma: o despotismo dos czares e as desigualdades sociais antes de 1917, eram insustentáveis e tinham que levar à revolução, “*revolução com justa causa*”. Só que os revolucionários, chegados ao poder, em vez de estabelecerem uma pacífica democracia, criaram uma tirania igual ou pior. Nada se resolveu e os antigos senhores foram substituídos por oportunistas sem escrúpulos.

Para ilustrar esta moral, esses filmes dos anos 20 (geralmente, envolventes dramalhões) baseavam-se no seguinte esquema: um revolucionário puro – curiosamente sempre uma mulher – lutava heroicamente pela causa dos oprimidos. Geralmente, lutava contra um aristocrata puro – curiosamente, sempre um homem – cujo principal crime era o sangue azul que lhe corria nas veias. A comum pureza fatalmente aproximava príncipe e proletária. Chegada a revolução, compreendiam-se. O príncipe arrendia-se da cegueira passada. A operária (ou camponesa) percebia como estava mal acompanhada. E ou fugiam os dois para viverem amores democráticos a ocidente (ele a ganhar o pão com o suor do rosto, ela a perceber que só a livre concorrência contava) ambos chorando a pátria duplamente traída, ou a pura rapariga se sacrificava para salvar o homem que tão tardiamente compreendera.

A moral (e a ideologia) eram pedestres. Mas os filmes foram admiráveis como quem os conhece pode comprovar.

Dez anos mais tarde, a moda regressou. Estaline e Hitler tinham assinado um pacto de não-agressão. Os totalitarismos germinavam-se. Era a altura de exorcizar pelo riso esse sistema tão odioso quanto o nazi, embora ainda menos perigoso. E vieram **Tovarich** (Anatole Litvak, 37 – com Claudette Colbert e Charles Boyer), **Ninotchka** (Lubitsch, 39), **Ballalaika** (Schünzel, 39) e, a fechar a lista, **Comrade X**.

Sintomaticamente, o esquema dos anos 20 manteve-se. As mulheres (Claudette Colbert, Greta Garbo, Ilona Massey ou Hedy Lamarr) são as “*camaradas*”, no fim convertidas. Os homens (Charles Boyer, Melvyn Douglas, Nelson Eddy, Clark Gable) os príncipes russos que renegam a sua classe, ou os capitalistas estrangeiros seduzidos pelas esfinges bolchevistas. Invariavelmente, as beldades russas abandonavam o comunismo e a Rússia para “*escolherem a liberdade*” ao lado dos seus românticos amantes.

Comrade X é, de todos, o que melhor reflecte a atmosfera do “*Pacto*”, filmado em 1940 enquanto Hitler e Estaline partilhavam a Polónia e os Estados Bálticos. Se já em **Ninotchka**, Lubitsch pusera três comunistas a confundirem um nazi com o superior que aguardavam, em **Comrade X**, logo no início, King Vidor sublinha as magníficas relações existentes entre o representante alemão – um von Hoffer (Sig Rumann) – e a nomenclatura russa. Von Hoffer é o único estrangeiro a quem não se aplica a censura e habita o melhor quarto do falso hotel de luxo. Só perde esse estatuto quando, num “*gag*” premonitório, Clark Gable inventa uma invasão alemã (aconteceria seis meses depois do filme se estreiar), correndo com o nazi do quarto para fora.

Mas **Comrade X** foi um filme vítima dessa mesma história. Quando a Rússia foi invadida, e sobretudo quando a América entrou na guerra como aliada dessa mesma Rússia (um ano depois do filme), nenhuma obra era mais “*politicamente incorrecta*”. A tal ponto que o filme foi rapidamente retirado da circulação e a Metro se teve que justificar dizendo que se tratava apenas de “*good fun among friendly allies*”. Só nos anos da guerra fria, **Comrade X** foi descongelado, mas nunca estreou na maior parte dos países europeus e a Portugal (a quem tanto convinha) só chegou em Maio de 47, quase sete anos depois de ser lançado em Hollywood. E, apesar do esplendor do “*cast*” (com o “*king*” Gable ao lado da suprema beldade, que era então Hedy Lamarr) é uma obra raramente vista e raramente mencionada, mesmo nos mais exaustivos estudos consagrados a Vidor. Leiam as grandes entrevistas do cineasta. Passa pelo filme como cão por vinha vindimada, encadeando **Northwest Passage** (39) com **H.M. Pulham, Esq.** (41). Nas memórias (**A Tree is a Tree**) nem uma linha. E quando lhe puxaram mais pela língua, limitou-se a dizer que era uma “*insignificant light comedy, which represented a change of pace*”.

O que imediatamente salta à vista é o que John Baxter chamou “*an unshamed self-plagiarism by MGM of its 1939 success Ninotchka*”. “*Self-plagiarism*” que tem a melhor ilustração na personagem de Hedy Lamarr, quase decalcada da de Greta Garbo na **Ninotchka**. Para além do que já disse sobre a pureza inicial dos comunismos respectivos, o comportamento erótico é semelhante, traduzindo um dos mais primários e espalhados preconceitos desses tempos sobre a União Soviética: o de que as mulheres eram ensinadas pelo sistema a acreditar que o

amor era uma “reação química” (como Greta Garbo diz na **Ninotchka**) e a separar moral de sexo. Greta Garbo respondia com lacónicos “é bom” aos beijos de Melvyn Douglas, em Paris. Hedy Lamarr intercala, no seu longo discurso marxista de condutora de autocarros, uns beijos gulosos a Clark Gable, espantadíssimo com tais “mudanças de tom” que, para ela, parecem nada significar.

Ambas se vestem de início muito mal, ambas são conquistadas pelos requintes capitalistas. Em **Ninotchka**, o chapéu. Em **Comrade X**, a camisa de noite que Clark Gable compara a um pára-quadras, substituída pela “lingerie” que ele lhe oferece e que tanto a perturba.

Para além disso, encontramos um actor (fabuloso Felix Bressart) que já vinha da **Ninotchka** e uma série de secundários lubitschianos, como Sig Rumann, Oscar Homolka ou Vladimir Sokoloff, em papéis assaz semelhantes aos que conhecemos quer de **Ninotchka** quer de **To Be or Not To Be**.

A primeira parte da acção concentra-se num hotel (nas antípodas do hotel de luxo de Paris, mas com papel semelhante). E Clark Gable reage a Hedy Lamarr, com a mesma perplexidade fascinada com que Melvyn Douglas reagiu a Greta Garbo. A ponto de se fazer passar por um comunista, justificando a espantosa gargalhada de Eve Arden, gargalhada que certamente toda a América associaria a tão peregrina ideia.

Se quem nunca viu o filme se pode perguntar como se aproximam cineastas tão antagónicos como Lubitsch e Vidor, o genérico responde a algumas dessas perguntas. A história é de Walter Reisch (um dos três argumentistas de **Ninotchka**, e colaborador habitual de Lubitsch) e o argumento traz as prestigiosas assinaturas de Ben Hecht e Charles Lederer, que nunca antes nem depois colaboraram com Vidor e que associamos sobretudo a Hawks, outro cineasta absolutamente alheio ao estilo de Vidor.

Algumas das melhores “lines” do filme provêm, sem dúvida, deles, bastando recordar duas: Felix Bressart pedindo a Clark Gable que lhe leve a filha para a América, porque ela, como comunista, corre sérios riscos na Rússia; ou o fabuloso diálogo na prisão, quando Clark Gable pede que lhe traduzam o que os presos cantam: “the same thing they always sing in prison – ‘We are Free!’”.

Bastará tudo isto para dizer que **Comrade X** nada tem de Vidor e que a assinatura do cineasta não transpõe na obra? Por mim, nem tanto ao mar nem tanto à terra.

Se nunca citarei **Comrade X** como exemplo para “fazer” mais um vidoriano, três ou quatro apontamentos e uma importante secção do filme, ou são dele ou não são de mais ninguém.

À cabeça – e é o meu momento favorito do filme – cito o fim da noite do autocarro. Clark Gable leva Hedy Lamarr a casa e espera na rua que esta faça as malas para seguir com ele. Entusiasmado com a fácil conquista, celebra-a em mímica bem típica do actor. Corte no plano e segue-se um grande plano de Hedy Lamarr que, pelo postigo da porta, assiste àquela prematura festa. E, imperturbável, dá-lhe cabo dos planos e do júbilo, informando-o que jamais o acompanhará. Subitamente, naquelas transições de que Vidor tinha o segredo, o machismo de Gable torna-se em auto-paródia, triunfo da mulher que chegou para ele.

Segundo exemplo é o fabuloso “gag” do enterro, com Sokoloff no caixão a disparar sobre o rival, e a foto de Gable. O que é um magistral prelúdio à enorme surpresa posterior, quando Sokoloff toma o lugar do antigo comissário e passa de filósofo e puro comunista (mestre admirado de Lamarr) a polícia mais manhoso do que o façanhudo antecessor.

Gostava ainda de salientar a inusitada duração das sequências entre os protagonistas que em Hollywood, em 1940, poucos já utilizavam como Vidor aqui as utilizou (veja-se a noite do eléctrico Gable-Lamarr).

Mas o mais característico é o final com a perseguição dos tanques. Subitamente, em 1940, voltamos a uma situação típica da grande tradição burlesca americana, evocando Chaplin ou Keaton. A partir do início da história dos tanques, não há, em **Comrade X**, a menor sombra de Lubitsch ou de **Ninotchka** e é ao grande cinema mudo que temos que ir buscar a origem dessas sequências, sobretudo daquela em que os tanques se precipitam nos abismos.

Podia ainda citar a luta entre as duas mulheres (e é fabulosa aquela secretária bêbeda) ou aquele personagem que suplica por uma hora de sono antes de morrer.

Mas não vos vou dizer que este é um filme vidoriano. Limito-me a sublinhar que, num género que não é vidoriano, e na linhagem das obras evocadas no início, é uma magnífica comédia que merece certamente muito mais do que a atenção distraída que lhe têm dado.