

THE VOLGA BOATMAN / 1926

(O Barqueiro do Volga)

um filme de Cecil B. DeMille

Realização: Cecil B. DeMille / **Argumento:** Lenore J. Coffee, segundo um romance de Konrad Bercovici / **Fotografia:** Arthur Miller, J. Peverell Marley, Fred Westerberg / **Direção Artística:** Max Parker, Mitchell Leisen, Anton Grot / **Figurinos:** Adrian / **Montagem:** Anne Bauchens / **Assistente de Realização:** Frank Urson / **Intérpretes:** William Boyd (Feodor, um barqueiro do Volga), Elinor Fair (Vera, uma princesa da Rússia), Robert Edeson (Príncipe Nikita, o seu pai), Victor Varconi (Príncipe Dimitri, um oficial do Exército Branco), Julia Faye (Mariusha), Theodore Kosloff (Stephan), Arthur Rankin (Vasili, um barqueiro)

Produção: Cecil B. DeMille / **Cópia:** 35mm, preto e branco, mudo com intertítulos em inglês traduzidos eletronicamente em português, 133 minutos a 22 imagens por segundo / **Estreia Mundial:** 13 de Abril de 1926 / **Estreia em Portugal:** Politeama, em 31 de Outubro de 1927.

Com acompanhamento ao piano por Daniel Bruno Schvets na sessão de dia 4

Eis um filme que irá surpreender quem tem visto os filmes de DeMille de uma perspetiva política: o moralista, conservador e reaccionário realizador surge com um filme que tem como pano de fundo a Revolução de Outubro, e com uma perspetiva que não se pode considerar antagónica. Como é possível, poderemos perguntar. A resposta não é assim tão complicada e encontra-se em parte na legenda inicial, em que se afirma que o que se vai contar é apenas mais uma história de amor que tem aquele acontecimento como pano de fundo. O que importa a DeMille é o pretexto para contar as suas histórias, passem-se elas na Babilónia, no México dos Aztecas ou nos tempos modernos. Um tema eterno percorre toda a humanidade: o amor, o que leva inevitavelmente ao triângulo, mesmo entre os trogloditas de **Adam's Rib**. Por outro lado, o cinema de DeMille esteve sempre intimamente ligado ao seu tempo, reflectindo os temas e problemas dominantes. A história contemporânea surge, pois, como uma moldura onde se coloca o quadro da comédia ou tragédia encenada, e as histórias no passado procuram geralmente um paralelismo com o presente.

Mas há outros motivos para a insólita incursão "esquerdista" de DeMille, e tem a ver com o que ao começo a revolução representou, e a que o próprio realizador se refere em entrevista dada anos mais tarde: "*Em 1925 o comunismo russo, pelo menos do que dele sabíamos, ainda não se tinha revelado como uma tirania pior do que a que tinha substituído*". A sua atitude era idêntica à de muita outra gente, que encarara com simpatia a libertação de um povo que vivia ainda num regime de servilismo feudal, mau grado as (hoje) alegadas tentativas de modernização do país por parte de Nicolau II. Não era, portanto, a ideologia subjacente à tomada do poder pelos bolcheviques o que atraía DeMille, e sim a imagem (real ou aparente) que trazia de um humanismo novo. Ideias e temas no ar dos tempos que, por isso mesmo, faziam parte das conversas e discussões a que naturalmente DeMille não era alheio. E neste campo de ideias germinou a semente de um novo filme. É o próprio DeMille que conta, na sua biografia, como imaginou **The Volga Boatman**: "*Foi graças a uma lâmpada eléctrica que William Boyd encontrou neste filme o seu primeiro papel de vedeta*" (Nota: já figurante em vários filmes de DeMille, como por exemplo em **Triumph**, em que era o motorista de Rod LaRocque, William Boyd, futuro Hopalong Cassidy, o cow-boy dos cabelos brancos, aparecia já num papel de destaque em **The Road to Yesterday**, mas era Joseph Schildkraut o seu principal intérprete). "*Passeava eu um dia pela Quinta Avenida, em Nova Iorque, quando vi numa vitrina um cartaz publicitário para as lâmpadas Mazda. Representava um grupo de pessoas marchando com a cabeça curvada, à excepção de um homem que levantava a cabeça em direcção à luz. Isso evocou, em mim, a longa luta da humanidade em busca da liberdade, luta conduzida pela pequena minoria de homens que ousam levantar a cabeça sob o jugo da*

opressão, e tive a ideia para o meu próximo filme, **The Volga Boatman**, onde William Boyd desempenhou o papel do camponês Feodor. O título do filme vinha da bonita canção russa popularizada na época pela belíssima voz de Chaliapine”.

O desfile dos homens que arrastam os barcos ao longo do Volga e a canção popular são imagens recorrentes ao longo de todo o filme (a ausência de som, porém, limita o alcance da segunda). **The Volga Boatman** começa nos dias que antecede a revolução. Mas as imagens apresentadas são as de uma Rússia idealizada, que em nada se distingue dos países da Europa central em **The Unafraid** (por exemplo), o México Azteca de **The Woman God Forgot**, o Sião de **Fool’s Paradise** ou o século XVI de **The Road to Yesterday**. É apenas a paisagem onde se desenham as paixões humanas. Em momento algum se sente a guerra em que o país participava e a crise que enfrentava. Como nos seus melodramas sentimentais (e no fim de contas **The Volga Boatman** não é outra coisa senão isso) é uma história de amor entre gente de origem social oposta a que os azares da fortuna invertem os lugares na relação de dependência mútua. História de amor que tem, como sempre, a forma de um triângulo que, como DeMille nos provou ao longo de dezenas de filmes, tem quatro vértices, sendo o complementar representado neste caso pela jovem tártara. Como em **Saturday Night** o filme abre com a apresentação de um contraste: o mundo de Vera, a princesa russa no seu castelo e o acampamento miserável dos tártaros.

O elo de ligação entre os dois mundos é a melodia que vem das margens do rio, o canto monocórdico dos barqueiros do Volga, que Feodor transforma num canto de esperança pela liberdade que se avizinha. Tal encontro tem lugar na visita que Vera e o príncipe Dimitri fazem ao acampamento, onde se tem simultaneamente o primeiro sinal do drama em que vão participar: a leitura da sina pela jovem tártara transforma-se de simples jogo em augúrio de desgraça: sobre a carta do amor começam a cair pingos vermelhos (como sobre o lenço de Rance em **The Girl of the Golden West**). Não é sangue, e sim vinho, mas não deixa de provocar uma sensação de mal estar. O augúrio reforça-se com o encontro de Vera com Feodor e o aberto desafio deste ao par de aristocratas. Feodor, como Ann Land em **Triumph** apenas se preocupa com os seus objectivos, a luta pela liberdade da Rússia, sem tempo para o amor (dirá depois à tártara apaixonada por ele que “*não há lugar na minha vida para uma mulher. Apenas para a Rússia e a liberdade*”) mas se esmaga a luva de Vera com o pé na despedida, não deixa, contudo de a guardar. É verdade que irá utilizá-la, logo a seguir, no discurso de agitação aos barqueiros com as mãos dos aristocratas ociosos e as calejadas dos trabalhadores, sequência que termina com a ostentação em grande plano de um martelo.

Rebenta a revolução e uma lancha que cruza o Volga velozmente avisa Feodor, que se torna um dos líderes locais chefiando os revoltosos ao ataque do símbolo da autocracia, o castelo que domina a região e onde Vera e o pai esperam com dignidade a sua chegada. Ali se vão confrontar, após a morte de um dos camponeses, Vera e Feodor, este incumbido da execução da primeira exigida pelos outros como represália. Neste confronto, de que o filme parece acompanhar o tempo real, o amor recalcado quando Feodor esmagara a luva revela-se na fabulosa sequência dos últimos 30 segundos, quando Vera, num gesto de desafio desnuda o peito e faz com o batom uma cruz sobre o coração, para Feodor não falhar o tiro. A pose magnífica de Vera (que antecipa a de Marlene Dietrich em **Dishonored**, de Sternberg) desarma Feodor, que finge executá-la, pondo-se ambos em fuga quando o truque é descoberto (de forma idêntica ao augúrio sombrio do início: o vinho tomado por sangue). Aquele desnudamento é apenas a primeira fase da perda dos atributos aristocráticos de Vera, a sua revelação como mulher para quem a olhava como um inimigo de classe, e tem o seu contraponto na incrível sequência da prisão de Feodor e Vere pelo exército branco. Convencido de que ela morreu, Dimitri entrega a “noiva” do líder vermelho aos seus oficiais para que se divirtam, e o strip tease que eles lhe impõem, arrancando as peças de roupa a pouco e pouco, é uma das mais portentosas sequências eróticas de todo o cinema de DeMille. Nade se vê, apenas o seu reflexo, na forma como os olhos e os rostos vão denunciando a progressiva nudez. Quando Dimitri a cobre com o capote já tudo está consumado: os símbolos de classe desapareceram deixando apenas um corpo feminino. Com a nova alteração da situação (a conquista da última cidade branca pelo exército vermelho) Feodor possui finalmente Vera que aceita ficar ao seu lado na nova Rússia: “*You need the blood of the old Russia to help build de new Rússia*”, Palavras que hoje têm uma estranha actualidade.

Manuel Cintra Ferreira