

VESIOLYE REBIATA / 1934

Os Alegres Foliões

Um filme de Grigori Alexandrov

Realização: Grigori Alexandrov / Argumento: Vladimir Mass, Nikolai Erdman e Grigori Alexandrov / Fotografia: Vladimir Nilsen / Cenários: Alexandre Utkin / Música: Isaak Dunaevski / Interpretação: Leonid Utesov (Kostja), Ljubov Orlova (Aniuta), Marija Strelkova (Torgsin), Elena Tjapkina (a madrastra), Arnol'd Arnol'd (Frascini), Robert Erdman (o professor de música).

Produção: Moskinokombinat / Cópia: da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, versão original, legendada em português, 93 minutos / Estreia na U.R.S.S.: 25 de dezembro de 1934 / Estreia em Portugal: Cinema Condes, 14 de fevereiro de 1936.

VESIOLYE REBIATA é exibido com ROMANCE SENTIMENTALE (folha distribuída em separado)

Recuemos dez anos. Em 1924, a 21 de Janeiro, morria Lenine. Entre 23 e 31 de Maio, o XIII Congresso do Partido Comunista Soviético condenava o trotskismo. Em Dezembro, Staline lançava a palavra de ordem do "socialismo num só país". No cinema, era o ano de **Aelita** (Jakov Protazanov) e de **A Greve** (Sergei Eisenstein), de **Kino-Glaz** (Dziga Vertov) e de **As Aventuras Extraordinárias de Mr. West no País dos Bolcheviques** (Lev Kulechov).

Sem cairmos na ilusão de poder estabelecer uma regra de correspondência automática entre a política e a "arte" (neste caso, o cinema), importa sublinhar que qualquer tentativa de compreensão da produção cinematográfica soviética durante os anos que se seguiram à Revolução de Outubro não pode deixar de ter em conta os mecanismos de interacção daquelas duas entidades. Senão, repare-se em alguns dados históricos do período que vai de 1924 ao ano de produção de **Os Alegres Foliões**: em 1927, dá-se a exclusão do Partido de Trotsky e Zinoviev; em 1928, Staline anuncia o grande movimento de industrialização; em 1929, é adoptado o 1º Plano Quinquenal e Staline apela à aceleração da colectivização; em 1932, são criados os comissários do povo para a indústria pesada, a indústria ligeira e a indústria da madeira; em 1933, inicia-se o 2º Plano Quinquenal, em 1934, considera-se terminada a colectivização, enquanto que Kroutchev é eleito para o Comité Central do Partido.

Por outras palavras, o colectivo como referência, política, propaganda, realidade ou mito foi-se cimentando na sociedade soviética. No cinema, nesse ano de 1934, encontramos justamente **Tchapaiev**, de Sergei e Georgi Vasiliev, título que se encontra normalmente associado a essa estética e ética do colectivo que, para o melhor e para o pior, ficou conhecida como "realismo socialista". São, aliás, do mesmo ano outros títulos que, directa ou indirectamente, remetem para o mesmo padrão: **A Felicidade**, de Alexandre Medvedkine, e **Garmon/O Acordeão**, de Igor Savjenko.

Vsevolod Viznevski, escritor e autor do argumento de uma outra referência inicial do realismo socialista no cinema – **Os Marinheiros de Kronstadt** (1936), de Efim Dzigan – resumiu deste modo o que estava em jogo: "Agora, é preciso encontrar formas populares da arte. São tão indispensáveis como as armas, como as canções de marcha no campo. É preciso verificar constantemente: o que criamos é compreensível, camarada? E se alguém não compreende, se é complicado, refinado, etc... temos muita pena, nas hoje em dia isso não convém".

O desvio vai longo, mas seria talvez indispensável para compreender de onde vem (e, tendo em conta, a estratégia artística atrás resumida, para onde vai) este **Vesyolye Rebyata**, dirigido por Grigori Alexandrov em 1934. Estamos, na verdade, perante um filme cuja dimensão musical se liga, antes do mais, a uma lógica de popularização do espectáculo que nele se desenvolve.

Seja como for, a referência inicial é a comédia, como o prova a identificação daqueles – Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd – que “não participam” no filme. Não há, realmente, pontos de contacto com as obras daqueles cómicos (neste aspecto, **Vesyolye Rebyata** fica mesmo muitos pontos aquém do valor dos trabalhos dos mestres que nomeia), mas isso permite-nos dizer que é, apesar de tudo, um certo gosto irrealizante do burlesco que conduz o filme.

Desta vez, no entanto, não é o corpo que funciona como símbolo e matéria dos acidentes da narrativa. Pelo contrário, deparamos com um método de encenação que tenta fazer participar o “universo” (e, nomeadamente, a sua vertente “poética”: a natureza) de uma apetência geral de espectáculo. É aqui, justamente, que a música adquire um papel determinante. A primeira canção, enaltecendo a harmonia do trabalho e das coisas naturais, é disso um eloquente exemplo: a sucessão de “travellings” e panorâmicas para a direita que a acompanham funciona, por assim dizer, como processo de implantação do artifício da música (mais tarde confirmado com a animação dos pássaros nos fios que funcionam como pauta de música).

O mais curioso do filme depende sempre da capacidade de transfiguração decorrente daquele artifício. Vale a pena citar três exemplos concretos:

– o longo “travelling” na praia, com a sua enorme colecção de corpos e atitudes: a objectividade descritiva da câmara, vai instalando, paradoxalmente, uma espécie de monstruosidade figurativa que acaba por desafiar qualquer evidência inicial;

– a aparatosa deglutição dos alimentos pelos animais atraídos pela flauta de Kostja que, certamente, uma ilusão historicista poderá aproximar da iconografia buñueliana (**Un Chien Andalou** ou **L’Age d’Or**), mas que é, mais candidamente, uma forma, ainda contaminada pelo burlesco, de destruir festivamente um “décor”?

– a direcção de orquestra do involuntário maestro Kostja, na sequência final, criando os melhores momentos de relação actor/música: o acaso do gesto funde-se com a presença dominante da música.

O tom desta presença não pode, aliás, deixar de ser relacionado com um fenómeno que, pela mesma época, quase todas as cinematografias atravessaram: a celebração do sonoro através da apoteose musical (emblematicamente encerrada no magnífico plano final, esse inesperado “travelling” para trás que, através de um jogo cuidado com as proporções e as “maquettes”, nos conduz desde o palco, passando pelo público, até à fachada do Teatro Bolshoi).

Resta dizer que para Grigori Alexandrov, este era o princípio de uma consagração (artística e oficial) que os anos seguintes iriam confirmar. O antigo assistente de Sergei Eisenstein (**A Greve**, **O Couraçado Potemkine**, **Outubro** e **A Linha Geral**) e seu acompanhante na rodagem do projecto nunca concluído de **Que Viva México!** (Alexandrov, recorde-se, é responsável por uma das versões do material existente, datada de 1979) conseguia com **Vesyolye Rebyata** impor um modelo de espectáculo que se queria genuinamente soviético. É essa marca histórica, mais do que a eventual originalidade no interior do género musical, que ainda hoje predomina.

João Lopes