

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

O PROLETARIADO PRECISA DE POESIA, RISO E ROMANCE: O MUSICAL SOCIALISTA COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA NA UNIÃO SOVIÉTICA DOS ANOS 1930.

Fabio Luciano Francener Pinheiro

Doutor

Unespar Curitiba II

falupin@gmail.com

Resumo:

A comédia musical soviética da década de 1930 é um gênero cinematográfico pouco conhecido, mas um fenômeno extremamente popular em sua época. Na passagem do período silencioso para o sonoro, o cinema soviético acaba abandonando as experimentações formalistas dos anos 1920 em prol de uma produção nitidamente popular. A intenção é conciliar doutrina, propaganda e o estilo conhecido com o Realismo Socialista, que no cinema defendia enredos simples, claros e facilmente compreensíveis, com um herói positivo com o qual o público pudesse se identificar. O filme que sintetiza este projeto é *Vesyolye Rebyata*, ou em uma das traduções livres em português, *Os Rapazes Felizes*. Lançado em 1934, e dirigido por Grigori Alexandrov, o filme acompanha a trajetória de um talentoso pastor que é confundido com um maestro italiano e acaba se tornando líder de uma *jazz band* em Moscou.

Palavras-Chave: musical, comédia, URSS.

O filme de gênero é considerado um fenômeno característico de cinematografias de base industrial e de massa. Por mobilizar códigos bem demarcados de imagens, temas e conflitos – entre outros elementos – em categorias definidas, conhecidas e reconhecidas, o gênero é muito associado a produções populares. Reduzido a um conjunto de fórmulas que se repetem de filme a filme, mal compreendido, atacado, reciclado, parodiado e eventualmente recusado por iniciativas mais experimentais, o gênero tem uma longa tradição que é anterior ao próprio cinema. Suas raízes estão no teatro grego, nos folhetins populares do século XIX, na tradição literária, no melodrama.

No cinema, os gêneros se definem em imagens e narrativas ainda no período silencioso, como é o caso dos westerns, ou no início do sonoro – como o horror, na produção de filmes sobre monstros da Universal, ou no musical, só para citar alguns dos gêneros. Uma vez que gêneros são categorizações testadas e eficazes, que operam como acordos entre criadores (produtores, roteiristas, realizadores) e o público, é natural que o

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

filme de gênero seja adotado por cinematografias que se queiram populares (ALTMANN, 2000 e SCHATZ, 1981).

Na década de 1930, tal apelo não passou em branco aos regimes ditatoriais europeus. Na Itália de Mussolini, além da construção dos famosos estúdios Cinecittá em Roma – onde, na inauguração em 1937, uma foto mostra o lema “A cinematografia é a arma mais forte” em italiano, com o ditador Benito Mussolini a frente – eram estimulados os épicos históricos que reproduziam a grandiosidade da Roma Imperial e os filmes de “telefone branco”, comédias em cenários luxuosos.

Na Alemanha nazista, sob supervisão direta de Goebbels, a maior parte da produção durante a década foi de gêneros populares, como melodrama e comédia, ainda que seja inevitável associar os documentários de Leni Riefensthal ao período. No início da década, alguns poucos títulos procuravam representar os conflitos entre comunistas e nacional socialistas durante a década de 1920.

Na URSS de Stálin, um gênero que se tornou extremamente popular foi a comédia musical, ou musical socialista ou ainda musical stalinista – a designação varia, dependendo da fonte. Pouquíssimo conhecido da maioria dos estudos sobre gêneros cinematográficos, ele foi duplamente ofuscado (BORDWELL, THOMPSON, 2003). Primeiro, internamente, devido ao prestígio internacional alcançado pela produção de nomes como Eisenstein e Vertov, imbuídos de uma liberdade e de um experimentalismo fomentados pela Revolução Russa de 1917.

Segundo, tal produção popular, vista com desprezo até dentro da própria URSS, na comparação com a ousadia dos formalismos da década anterior, acabou sendo totalmente ignorada da historiografia tradicional em detrimento do seu homônimo produzido nos Estados Unidos, no começo da década. Fala-se, lembra-se e citam-se as coreografias de Fred Astaire e Ginger Rogers e os elaborados e erotizados números musicais coreografados por Busby Berkeley. Porém pouco ou quase nada se conhece deste gênero fora dos estúdios dos Estados Unidos e menos ainda sobre como seus códigos foram apropriados para servir como peça de propaganda promovida pela ditadura stalinista.

Um breve contexto auxilia a compreender melhor. Como outras artes, o cinema também participa ativamente do esforço nacional soviético para informar e doutrinar a

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

população para o Socialismo. No início da década de 1930, alguns debates tornam-se muito urgentes. Discute-se, por exemplo, qual deveria ser o caminho para a tecnologia sonora – se o naturalismo adotado pelos filmes europeus e americanos, o que agregaria mais realismo à imagem, ou a abordagem experimental das vanguardas. Ganhou a corrente naturalista, simplesmente porque houve uma pressão e um clamor imensos para que os filmes fossem acessíveis, simples e que pudessem ser vistos e apreciados por camponeses e operários – ao mesmo tempo em que espelhassem estes trabalhadores em seus enredos (SALYS, 2013)

Ajudou para tal decisão a orientação do Congresso de Escritores Soviéticos em Moscou, em 1934, que definiu o Realismo Socialista como a doutrina oficial das artes soviéticas. Esta doutrina representa uma ruptura com o formalismo do período silencioso – considerado difícil e, portanto, ineficaz para difundir a mensagem revolucionária para as massas. Na Pintura, a decisão marca um retorno a abordagem figurativa, com o retrato positivo de pessoas do povo, trabalhadores, em seus ambientes de trabalho.

A representação positiva, ou herói positivado, será uma característica a ser adotada no cinema, que antes do final da década já discutia e defendia, em eventos e em publicações especializadas, a urgente e necessária orientação do cinema soviético para as massas. O que se traduzirá, além da representação do herói popular e positivado (aquele que coloca o interesse coletivo acima dos próprios) enredos simples, cronologias lineares e um sutil equilíbrio entre mensagem política e entretenimento.

Para atingir este objetivo e se tornar popular, o cinema soviético precisava, antes de tudo, de uma estrutura industrial. Criada em 1930, a Soyuzkino era um imenso órgão estatal que reunia tudo que se relaciona a cinema, envolvendo não apenas a produção da antiga Rússia, mas também a das repúblicas anexadas pela URSS. Criada para gerar, direcionar, organizar, executar e fomentar a cinematografia soviética, teve como seu dirigente Boris Shumiatski, um diplomata extremamente leal ao Partido comunista, fervoroso apoiador da revolução e que tinha servido aos interesses soviéticos no Irã. Sem ter nenhuma conexão com cinema, foi escolhido por Stalin para chefiar o órgão estatal.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

A primeira tarefa era dotar a URSS de autonomia no mais básico do cinema, ou seja, câmeras, lentes, projetores, equipamentos, estúdios. Entusiasmado com uma visita a Hollywood, Shumiatski queria criar a Hollywood soviética, que seria erguida na Criméia em uma área gigantesca e que em algum momento estaria produzindo cerca de 500 filmes por ano (BO, 2019).

A ideia de implantar um modelo de produção tão arraigado na cultura capitalista americana não caiu bem entre autoridades do partido, o que rendeu oposição e inimigos a Shumiatski. Apesar das dificuldades, deve-se a ele um esforço para liderar a criação de um cinema popular na URSS. Atribui-se a ele também uma sugestão que teria sido transmitida pelo próprio Stalin, para que os filmes soviéticos fossem mais leves e engraçados, pois o país estava livre das amarras da servidão e do tsarismo e a revolução já havia triunfado. Lenda ou não, Shumiatski se comprometeu com Stalin e apoiar a produção de gêneros populares, como dramas históricos, passados durante e após a revolução, contos de fadas e comédias (SALYS, 2013).

O êxito de *Chapayev*, marco do Realismo Socialista cinematográfico, de certa forma evidenciava a opção pelo filme popular. A obra dos irmãos Vassilyev, adaptada de um romance homônimo, expunha de forma clara, simples e direta a trajetória de um líder popular que combateu fervorosamente os contrarrevolucionários após 1917. *Chapayev* era um homem simples, sem instrução, que intuitivamente demonstra inteligência militar, sem ter recebido educação formal alguma. É o herói positivo, gente do povo, que contribuiu para solidificar a causa socialista. A narrativa era inspirada em acontecimentos reais. O resultado é que o filme se torna um fenômeno de público e também um acontecimento cultural, com as falas de *Chapayev* e outros personagens fazendo parte do repertório cotidiano da população.

Com o faro apurado para o filme popular e ansioso para agradar Stalin, Shumiatski assiste a uma comédia musical em Leningrado e sugere ao cantor e líder de *jazz band* Leonid Utesov que o enredo da peça seja transformado em filme. Assim, com diferentes títulos desde sua concepção até o lançamento (*Moscou Ri, Os Garotos Felizes, os Camaradas Alegres*) *Veselye Rebiata*¹ estreia em 1934, tornando-se a produção pioneira no gênero da comédia musical, uma categoria que ao longo da década

¹ Título aporuguesado do original russo. Os demais títulos derivam de traduções do inglês.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

se revelará extremamente popular. A narrativa mantém a noção de simplicidade defendida por Shumiatski: um pastor com imenso talento musical é confundido com um músico estrangeiro e acaba se tornando líder de uma *jazz band* em Moscou, onde se apresenta no Teatro Bolshoi. Tal simplicidade na trama é recheada com encontros, desencontros, identidades trocadas, demonstrações espontâneas de talento (por parte dos personagens trabalhadores), brigas, confusões, uma pequena dose de romance e obviamente, números musicais.

Pela simples descrição do enredo nota-se que o filme já enfrenta, desde sua concepção, dois problemas. Primeiro, esta ênfase no jazz, tão arraigado na cultura capitalista americana. Segundo, a própria designação de “musical”, o que foi vista como concessão a organização industrial dos estúdios no cinema dos Estados Unidos. Membros da cúpula do Partido Comunista protestaram, alegando que a ideia do filme e a própria concepção de cinema popular de Shumiatski inspirada nos estúdios em Los Angeles era alienígena aos interesses soviéticos. Apoiado por Stalin, o executivo da Soyus kino passa por cima dos opositores e banca o não só o filme tal como concebido, mas outras produções que viriam a definir o gênero da comédia musical.

A produção e o lançamento de *Jolly Fellows* acontecem no mesmo período dos grandes expurgos promovidos durante a década de 1930. Os expurgos tinham por objetivo eliminar a presença de pessoas consideradas inimigas de classe de órgãos estatais ou departamentos, substituindo-as por operários e camponeses – trabalhadores sem um conhecimento especializado de determinada área, porém altamente comprometidos com a doutrina (Miller, 2010).

No cinema foram criadas comissões que visitavam os estúdios e monitoravam de perto as atividades desenvolvidas, para examinar o fluxo de trabalho, as responsabilidades, quem emitia as ordens e quem as acatava. Também conduziam entrevistas com profissionais para verificar acontecimentos sobre o passado dos entrevistados e garantir que não tinham se envolvido em atividades antirrevolucionárias.

Identificado o que se considerava ser um elemento indesejável, um inimigo de classe, um suposto espião ou mesmo alguém acusado de sabotar ou conspirar contra o regime vigente – em graus de subjetividade estupidamente exagerados, paranoicos e parciais – o acusado poderia ser banido de sua área de atuação e impedido de se

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

sustentar por um período de tempo. Ou ainda preso ou pior, enviado para trabalhos forçados na Sibéria. Isso se desse sorte, pois muitos foram presos, submetidos a julgamentos de fachada e executados. Em comparação a profissionais de outras áreas, como servidores administrativos e militares, um número relativamente baixo de pessoas ligadas ao cinema era enviado aos campos de trabalho forçado.

Apesar de seu êxito como marco de um gênero popular na tentativa de consolidação de um cinema de massa, *Jolly Fellows* não escapou aos expurgos. Os dois roteiristas do filme, Nicolai Erdman e Vladmir Mass, foram presos ainda durante as filmagens, em outubro de 1933, acusados de disseminar conteúdo literário contrarrevolucionário. Ambos foram condenados a três anos de trabalhos forçados na Sibéria.

O caso de Erdman envolveu ainda uma humilhação públicas, pois ele foi forçado a admitir a autoria de fábulas eróticas e antissoviéticas – uma categoria literária que deve ter soado bizarra até para seus acusadores - e ainda de fazer circular estas tais fábulas em Moscou. Erdman cumpre a pena e em 1938 volta a trabalhar para Aleksandrov, diretor de *Jolly Fellows*, como co-autor de outra comédia musical do cineasta, *Volga Volga*, além de colaborar em inúmeros roteiros de filmes populares da década – isso tendo sido condenado a viver fora de Moscou até 1949.

O destino do fotógrafo do filme, Vladmir Nilsen, foi bem pior. Nielsen era um profissional respeitado no cinema soviético, tendo trabalhado ainda no período silencioso como assistente de câmera em dois filmes de Eisenstein, *Outubro* (1927) e *O Velho e o Novo*, de 1929, ano em que foi preso após retornar de uma viagem a Alemanha com sua esposa, a atriz e bailarina italiana Ida Penzo. Condenado a três anos de exílio, após cumprida a pena, torna-se o fotógrafo das comédias musicais que Alexandrov dirige na década de 1930.

Nilsen é nomeado professor do Instituto Gerasimov de Cinematografia, ou Universidade Estatal Russa de Cinematografia, conhecida pela sigla VGIK, a célebre escola fundada após a Revolução Russa, em 1919 e que teve entre seus professores Eisenstein e entre seus alunos Andrei Tarkovsky. No final de 1937, Nilsen é acusado de espionagem e de participar de um complô para promover atentados terroristas contra membros do governo soviético. Em janeiro de 1938 é condenado e executado. Sua

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

esposa, Ida Penzo, é presa um ano depois e enviada para a Sibéria, onde permanece até 1955 (MILLER, 2010).

Shumiatsky, mentor da Hollywood soviética e árduo defensor da orientação popular para o cinema nacional, também não escapou aos expurgos. Em sua fase inicial, a perseguição aos indivíduos considerados inimigos do regime concentrava-se mais em dirigentes de estatais, muitas vezes afastados de seus cargos, encarcerados ou condenados aos campos por não atingirem metas pré-determinadas. Shumiatsky havia sido poupado deste processo durante a década de 1930, porém em janeiro de 1938, no auge do período conhecido como Grande Terror, ele é preso, acusado de fazer parte de um grande complô para assassinar Stalin e membros do Politburo dentro do cinema do Kremlin. A acusação sustentava que o grupo de conspiradores usaria vapores de mercúrio retirados do equipamento de projeção do cinema para matar as lideranças do partido. Em junho do mesmo ano, ele foi morto por um pelotão de fuzilamento (MILLER, 2010, p. 49).

Anos antes do final trágico, Shumiatsky, obcecado com a ideia de um “cinema para milhões”, título de um importante artigo escrito por ele e publicado em 1935, viabilizou a produção dos títulos que se tornariam ícones da comédia musical soviética². O primeiro deles foi *Jolly Fellows*. Serguei Eisenstein foi o primeiro cineasta convidado para dirigir, mas recusou e o projeto acabou sendo conduzido por Grigori Alexandrov. Eisenstein e Alexandrov trabalhavam juntos em diversas peças teatrais e em alguns dos mais conhecidos filmes do período da montagem soviética nos anos 1920, como *Greve*, *Encouraçado Potemkin*, *Outubro* e *a Linha Geral*. Para o papel do pastor confundido com um maestro italiano foi escalado o músico Leonid Utyosov, um conhecido líder de jazz band. Para o papel da empregada que revela seu talento em grande apresentação no Bolshoi, Lyubov Orlova, uma cantora até então conhecida da noite de São Petersburgo e que se torna a primeira grande estrela do cinema soviético, sendo protagonista dos próximos filmes de Alexandrov, incluindo *Volga Volga*, o filme preferido de Stalin.

² Boris Shumyatsky: *A Cinema for the Millions* (Extracts). *Kinematografiya millionov* (Moscow, 1935). In: Richard Taylor e Ian Christie. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents – 1896 – 1939*. P 358 – 369.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

O enredo de *Jolly Fellows* é simples. O filme inicia com Kostya (Leonid Utysov) cantando e passeando por uma fazenda coletiva. Um pouco depois ele é confundido na praia com um maestro italiano de passagem pelo local. Elena, uma mulher rica e amante da música, conversa com ele imaginando que se trata do maestro e o convida para jantar em sua casa. Seguido pelos seus animais, Kostya vai até a mansão, começa a tocar e a som atrai bois, burros, cabras e porcos, que destroem o jantar. Em Moscou, Kostya se une a uma *jazz band* que, após uma briga generalizada, acaba se apresentando no Teatro Bolshoi. No espetáculo final, Anyuta, a empregada de Elena e apaixonada por Kostya, une-se ao pastor cantor num dueto que arranca aplausos tanto das bailarinas do Bolshoi quanto do público.

Nos créditos iniciais, são exibidas imagens de Charles Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton, seguidas da informação “Não estrelam este filme”. Logo após vemos caricaturas de Leonid Utysov e Lyubv Orlova com os as palavras: “Estrelam este filme”. Já na abertura é clara a intenção de fazer uma referência aos ícones da comédia norte-americana, porém deixando claro que eles não são necessários ao cinema soviético, que passa a apresentar seus próprios ícones – esboço de um projeto de *star system*, muito conectado ao cinema de estúdios de Los Angeles.

A sequência que abre o filme dá o tom da comédia musical. Kostya toca flauta, canta e caminha pela fazenda coletiva, em uma manhã ensolarada, seguido por um pequeno grupo de meninos. Em sua caminhada, coreografada especialmente para nos exhibir este local, ele cumprimenta diversas pessoas, trabalhadores e trabalhadoras que executam diferentes tarefas. A atmosfera é de alegria, entusiasmo e de devoção ao trabalho. Fardos imensos de feno carregados por carros de boi, gansos em movimentos coreografados, mulheres que colhem frutas: as atitudes dos personagens apontam para um ambiente de prosperidade e de harmonia coletiva e de felicidade com o trabalho. O passeio da câmera pelo ambiente faz questão de enfatizar o coletivo, pois são raros os planos que mostram personagens sozinhos, com exceção da caminhada de Kostya.

Encerrada sua caminhada pela fazenda, Kostya deixa de lado a flauta e passa a tocar violino a pedido de outro personagem, um professor alemão de música, que também mora no local. O professor pede que Kostya “toque como nosso sapateiro”, afirmação que valoriza antes a ocupação e a utilidade de uma pessoa para a fazenda

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

coletiva que o talento artístico em si. Kostya extrai facilmente uma melodia do instrumento, tendo como inspiração andorinhas pousadas em cabos de energia elétrica – em uma composição que faz lembrar notas impressas em uma partitura.

Confundido com o músico italiano, Kostya vai até a propriedade de Elena, uma ampla e luxuosa casa de dois andares, seguido por seus animais. Ele ordena que eles permaneçam no lado externo e ao entrar na casa leva consigo a ponta de uma corda na qual está preso um touro. Um uma série de quadros cômicos rápidos, que nos tornam cúmplices desta relação entre o personagem e o animal – conexão que não é vista pelos outros personagens na diegese – instaura-se uma grande confusão na propriedade, com Kostya tentando esconder a ponta da corda enquanto interage com outros convidados.

É típico da comédia criar este tipo de conflito extremo, dando ao público a vantagem de ter acesso a uma informação antes de outros personagens. Ao tentar se livrar do touro, Kostya destrói uma réplica de uma estátua da Vênus de Milo – outro momento que antecipa a atitude que o filme tem com relação a uma dada cultura erudita. Enquanto Kostya dança com Elena e toca para os convidados, cabras, porcos, vacas, burros e bodes entram pela janela da sala e devoram o refinado banquete sobre a mesa. Anyuta, a empregada de Elena, tenta esconder o touro atrás de uma cortina. A confusão é ampliada com a descoberta da destruição na mesa de jantar.

A mesma dinâmica de encontros e desencontros sustenta a narrativa quando Kostya aparece diante de um teatro em Moscou e é confundido com um entregador de flores, recurso que o coloca nos bastidores e logo em seguida no palco, onde acaba, sem querer, regendo uma grande orquestra composta por vários pianos e harpas. Meses depois, Kostya aparece como líder de uma *jazz band*.

Enquanto aguardam Kostya voltar de uma conversa com a vizinha da sala de ensaios, para onde ele havia ido reclamar do barulho, os músicos iniciam uma briga generalizada – pretexto para o filme apresentar outro momento em que objetos de uma finalidade e contexto podem ser ressignificados. Os músicos passam a utilizar seus instrumentos musicais para agredir uns aos outros. Um oboé se torna uma flecha, enquanto uma tuba é socada na cabeça de um músico. Violinos, flautas, teclas de piano e cordas de harpa são usados na briga.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Feridos e com seus instrumentos destruídos, os músicos caminham pelas ruas de Moscou. Na luxuosa propriedade a beira mar, vemos Elena ensaiando ao piano. Toca algumas notas e força sua voz para tentar tonalidades mais intensas, o que não consegue fazer. Quebra e come ovos crus, forçando ao máximo a sua voz. Ao fundo, é observada por Anyuta, que limpa a sala. Impaciente com as limitações vocais de Elena, Anyuta canta e atinge a nota desejada com extrema facilidade, para irritação e desespero de Elena, que a demite na hora. É uma cena construída para reforçar a noção de que os trabalhadores são dotados de um talento musical natural e espontâneo, mesmo sem educação artística formal, ao contrário da elite – ridicularizada no filme com superficialidade, afetação e desprezo.

Mais algumas confusões acontecem. Kostya e a jazz band chegam ao Teatro Bolshoi conduzidos por uma carruagem. Chove torrencialmente e além de feridos, com os instrumentos danificados, os músicos também estão molhados. No palco, os músicos começam a tocar e os instrumentos expõem água, provocando risos do público.

Anyuta entra no teatro acompanhada do cocheiro que conduziu a carruagem. Ela dança acompanhando a melodia vocal que os músicos improvisam na impossibilidade de tocar com seus instrumentos molhados. Repentinamente, Kostya consegue instrumentos novos para os músicos. Anyuta desce a escada do cenário do palco segurando uma luminária de rua e passa a cantar uma melodia que já havia cantado antes no filme. O cocheiro une-se a Kostya e Anyuta e os três cantam uma melodia popular. São acompanhadas pelos outros músicos. Em poucos instantes, estão todos no palco, cantando e dançando.

Não somos informados nem presenciamos como Anyuta foi parar no palco nem como Kostya obteve instrumentos novos ou ainda não sabemos como a Jazz Band veio a se apresentar no mesmo local em que uma grande orquestra estava se apresentando. Estas liberdades de deslocamento especial e temporal, notadamente justificadas e motivadas dentro da tradição da narrativa clássica, são suprimidas aqui em prol do encaminhamento para o encerramento do filme, em tom apoteótico.

Os músicos da *jazz band* descem a escadaria do palco aplaudidos pelas bailarinas do Bolshoi – indicativo do artista profissional que aplaude e reconhece o talento do artista amador e não profissional. Kostya, agora de terno branco, rege a

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

orquestra de músicos que tocam acordeão, saxofone, violino, tuba, trompete. Eles interpretam a melodia da abertura do filme, cuja letra é cantada apenas por Kostya. Anyuta se junta a ele, os dois permanecem na frente do palco e a plateia acompanha a música. A câmera se move para trás e revela muitas pessoas no palco, os músicos da Jazz Band e as bailarinas em um cenário com uma grande escadaria, ladeado por colunas gregas. A câmera passa pela plateia, que aplaude em pé o espetáculo em que todos, artistas profissionais ou não, cantam a melodia da abertura, até que esta câmera sai pela porta do Teatro Bolshoi, sobe e revela sua fachada. Termina o filme.

A narrativa de *Jolly Fellows* é toda construída com agilidade para chegar rapidamente a este momento final. Da confusão que resulta na troca de identidade entre Kostya e o maestro italiano até o jantar destruído por animais e a liderança da Jazz band em Moscou, tudo se desenvolve com rapidez, objetividade e clareza – ainda que tal andamento resultem nas brechas apontadas anteriormente. Tais lacunas não chegam a prejudicar a construção da narrativa.

O ritmo imposto ao final, quando trabalhadores – um pastor, uma empregada e um cocheiro – exibem seus dons artísticos no espaço que é uma referência do talento puramente artístico – se sobrepõe sob tais lacunas. A própria posição da câmera que nitidamente sai do interior do teatro em direção a rua mostra a aprovação do público que foi ao Bolshoi para ver artistas profissionais e acabou sendo apresentado por um espetáculo encenado por trabalhadores-artistas. É nesta valorização das pessoas comuns em um ambiente incomum que o filme insere sua mensagem política, procurando equilibrar a doutrina do Realismo Socialista com os códigos do filme de gênero popular.

No já mencionado artigo “Cinema para Milhões”, de 1935, Shumiatsky responde a uma crítica feita pelo poeta Surkov ao recente incentivo aos filmes de comédia e entretenimento produzidos pelo cinema soviético. Sua resposta é um questionamento simples e direto e que dá título a esta comunicação: “Por que Surkov pensa que em uma época de revolução proletária o proletariado não precisa de poesia, riso e amor?”³. *Jolly Fellows* fornece poesia, riso, amor e propaganda.

³ Trad. livre de “Why does Surkov think that in the epoch of proletarian revolution the proletariat does not need poetry, laughter and love?” (Taylor, Christie, 2002: 268).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Referências Bibliográficas

- ALTMANN, Rick. **Los gêneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.
- BO, João Lanari. **Cinema para Russos, Cinema para Soviéticos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- BORDWELL, David. **Narration in fiction film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- _____, THOMPSON, Kristin. **Film History: an introduction**. 2nd edition. Mc Graw Hill (2003).
- LEYDA, Jay. **Kino – A History of the Russian and Soviet Film**. Nova Iorque: MacMillan Company, 1960.
- MILLER, Jamie. **Soviet Cinema - Politics and Persuasion under Stalin**. Londres: I.B. Tauris, 2010.
- _____. **in Documents 1896-1939**. Londres: Routledge, 1988.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes – os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra: 2010.
- SALYS, Rimgaila (ed.) **The Russian Cinema Reader**. Volume One - 1908 to the Stalin Era. Boston: Academic Studies Press, 2013.
- SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema: a era dos estúdios em Hollywood**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System**. New York: Random House, 1981
- TAYLOR, Richard, CHRISTIE, Ian. **The Film Factory - Russian and Soviet Cinema 1896-1939**. Nova York: Routledge, 2002.