

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O MODERNO CINEMA DA BULGÁRIA: DIÁLOGOS COM O PASSADO
11 e 31 de outubro de 2024

A BYAHME MLADI / 1961 ("Éramos Jovens")

Um filme de BINKA JELIASKOVA

Realização: Binka Jeliaskova / *Argumento:* Hristo Ganev / *Direção de fotografia:* Vasil Holiolchev / *Som:* Nikolay Popov / *Música:* Simeon Pironkov / *Montagem:* Tsvetana Tomova / *Direção de arte:* Angela Danadzheva, Simeon Halachev / *Guarda-roupa:* Nevena Baltova / *Maquilhagem:* Kiril Trayanov / *Efeitos especiais:* Stoyan Kyosovski / *Interpretação:* Dimitar Buynozov (Dimo), Romyana Karabelova (Veska), Lyudmila Cheshmedzhieva (Tzveta), Georgi Georgiev-Getz (Mladen), Emilia Radeva (Nadya), Anani Yavashev (Slavcho), Georgi Naumov, Ivan Trifonov, Dimitar Panov, Ivan Bratanov, Dora Stoyanova.

Empresa produtora: Boyana Film (Bulgária, 1961) / *Produção:* Binka Jeliaskova / *Direção de produção:* Atanas Papadopulos / *Assistentes de realização:* Petar Batalov, Brayko Popov, Milka Sirakova / *Cópia:* Bulgarian National Film Archive, 35mm, preto e branco, falado em búlgaro, legendado em inglês e legendado eletronicamente em português / *Duração:* 109 minutos / *Estreia:* 13 de março de 1961, Bulgária / *Primeira exibição na Cinemateca.*

A primeira sessão contará com uma apresentação de Rosen Spasov do Bulgarian National Film Archive.

Em todas as esquinas da cidade / nas paredes dos bares, à porta dos edifícios públicos, nas janelas dos autocarros / mesmo naquele muro arruinado por entre anúncios de aparelhos de rádio e detergentes / na vitrine da pequena loja onde não entra ninguém / no átrio da estação de caminhos de ferro que foi o lar da nossa esperança de fuga / um cartaz denuncia o nosso amor. / Em letras enormes do tamanho / do medo, da solidão, da angústia / um cartaz denuncia que um homem e uma mulher (...) / entre zunidos de conversa / inventaram o amor com carácter de urgência.

– Daniel Filipe, abertura de *A Invenção do Amor*, Lisboa, Presença, 1972.

Não consegui deixar de pensar em *A Invenção do Amor* (no poema de Daniel Filipe e no filme de António Campos) diante dos primeiros – e lancinantes – minutos de **A Byhame Mladi** ("Éramos Jovens"), a segunda longa-metragem da búlgara Binka Jeliaskova. Depois do genérico, depois daquele tiro nas costas, daquele plano de grua que percorre as linhas elétricas – anunciando já aí a importância da *luz* neste filme de *sombras* – depois das páginas dos processos da polícia nazi que se amontam e sobrepõem como numa fantasmagoria, depois dos sucessivos planos dos pássaros que debandam em voo pelos céus cinzentos de Sofia ao som das buzinas que anunciam um ataque aéreo, depois de tudo isso, eis-nos na cidade, esvaziada pelo recolher obrigatório. Por entre as esquinas das avenidas desertas uma figura de mulher, minúscula e solitária – sons de salto no asfalto. Ela leva uma flor na mão. *Raccord* de movimento e de forma para uma mão de homem que carrega um jornal enrolado. Em silêncio, entre os prédios em ruínas, entre bares, edifícios públicos, vitrines e muros, a montagem alterna entre o homem e a mulher. Apenas sons de passos.

Opostos e complementares: ela caminha para a esquerda, ele para a direita, a câmara ascende à sua passagem, e desce à passagem dele. A montagem revezada acelera, os corpos misturam-se, até que, numa estrada de terra batida, os dois se encontram em plano aberto. A palavra-chave daquela reunião clandestina é "pirilampo" (de novo um elemento de *luz*) e a flor – o outro sinal – desfez-se com o nervosismo. Dessa troca de palavras e dessa troca de olhares nascerá o amor entre um homem, Dimo, e uma mulher, Veska. Um amor "inventado com carácter de urgência", um amor subversivo e político, que não tem cor nem partido, que acende – literalmente – uma luz na escuridão.

É justamente por aí que começa a narração que se ouve logo após o genérico de abertura – e que não mais se ouvirá ao longo do filme. Uma narração que coloca toda a trama no passado (assim como o título), transformando o filme numa experiência memorialista – ou, melhor, memorial. Ouve-se, “Não é por causa da escuridão que desafiámos a memória, não é por causa dessa terrível escuridão na qual pessoas, ruas e cidades desaparecem – e desaparecem completamente. Não é por causa da escuridão. É, sim, pelas pequenas luzes que cintilaram inesperadamente, que viveram rápido e morreram sem clamor. Por aqueles que tinham pouco, mas deram tudo. Aquelles que viveram apenas um instante. Aquelles que amaram, mas não saborearam o amor.”

Éramos Jovens é um filme sobre a geração de búlgaros que resistiram ao regime nazi e que, na fúria da mocidade, lutaram e amaram com igual entusiasmo. Binka Jeliaskova pertenceu a essa geração de resistentes. Há uma dimensão autobiográfica neste relato e o plural majestático da narração refere-se a uma geração onde a própria realizadora não se deixa de incluir. Mais, as histórias de resistência dos *partisan* são um tema que reaparece em vários dos seus filmes – uma ferida que teima em não sarar, tanto mais que se torna em símbolo para outras resistências e outras formas de opressão e perseguição política. De facto, o regime soviético tinha já banido o seu primeiro filme, **Zhivotut si teche tiho...** (“A vida corre calmamente...”), rodado em 1957 e proibido pelo Partido Comunista Búlgaro por trinta anos (só seria visto em 1988) – um filme que aborda a forma como os heróis da resistência à ocupação nazi se deixaram perverter pelo poder nos anos dos pós-Guerra. Mas também **Poslednata дума** (“A Última Palavra”, 1973), aborda o trauma das prisioneiras de guerra.

Essa belíssima sequência de abertura, com aquela expressiva montagem de *atrações* (também em sentido amoroso), torna explícito o que Binka Jeliaskova levará a cabo ao longo do filme: encontrar soluções visuais para retratar a excitação dos encontros e a amargura das separações. E fá-lo, quase sempre, a partir de metáforas visuais que exploram a oposição entre luz e sombra. A ideia mais forte – e desarmante na sua simplicidade – é aquela dos focos das lanternas que cada amante transporta consigo para se poder orientar na noite. Bimo e Veska percorrem as ruas soturnas e as fachadas dos prédios decrepitos com os seus “círculos de luz”. Estes ora se cruzam, ora se sobrepõem. É uma dança de luzes – é Veska que se refere às lanternas como “holofotes de teatro” – que se tornará literal quando o casal vai ao *ballet* e se revê nas figuras dos bailarinos que ora se repudiam, ora se abraçam.

Tal é a força desta imagem – os focos de luz como individualidades que atravessam o negrume da noite nazi – que foi precisamente por aí que o crítico e realizador Mark Cousins iniciou o seu monumental **Women Make Film** (2018). Binka Jeliaskova é a primeira realizadora citada no filme de Cousins (“uma cineasta altamente imaginativa”) e a cena das lanternas de **Éramos Jovens** é a sequência que abre a série de mais de catorze horas dedicada ao cinema realizado por mulheres – só que é a segunda cena das lanternas, depois da traição, depois das falsas acusações, depois de uma carta de amor que não devia ter sido lida. A voz de Tilda Swinton explica, “O *blackout* da II Guerra Mundial. Um jovem procura a rapariga que ama. Vemos apenas a luz da lanterna quando vagueia pela escuridão das ruas. Surge então um outro círculo de luz. O tom da música baixa ligeiramente. Agora um oboé e uma flauta. Os discos de luz tocaram-se, como duas luas. É a rapariga? Um eclipse. Corte para um belo movimento ascendente, para as lágrimas dela. Depois dele. Não há aqui alegria simples. Uma ameaça. E as luzes extinguem-se.”

Cousins (na voz de Swinton) refere **The Third Man** (1949), de Carol Reed, e de facto o olhar da realizadora tem a capacidade de fundir o expressionismo *noir* com o desespero e fabulado do *neo-realismo*, mas já segundo os trâmites de uma desilusão modernista. **Éramos Jovens** sustenta tudo isso. É um filme sobre os resistentes à ocupação nazi e segue, por isso, as lógicas narrativas dos encontros secretos, do suspense de um ataque à bomba, dos códigos, das cifras, dos espões, dos agentes duplos. Mas se esse é o fundo narrativo onde o filme corre, é também aquilo que menos importa, ou que a realizadora trata como uma obrigação. O que lhe interessa é o retrato de uma desilusão. Aquilo que pretende descrever é o modo como o amor esperançoso e *naïf* se transforma noutra coisa, suja, triste, empastelada – e como essa

certeza de sentimentos puros é (ou pode ser) capturada por uma causa política que a instrumentaliza (o final, com o novo casal que segue os mesmos passos de Bimo e Veska é simultaneamente um sinal de futuro e um anúncio de tragédia).

Daí que todo o filme se construa a partir da tal oposição entre *luz* e *sombra*, que pode ser interpretada como a tensão entre *amor* e *morte*, entre *alegria* e *perigo*, entre *esperança* e *derrota*. Só que mais do que uma *oposição* ou uma *tensão*, a Binka Jeliaskova interessam as nuances. Tanto mais que a introdução da personagem da vizinha paraplégica (que experiencia o mundo a partir da sua janela e através da câmara de fotografar) vem explicitar isso mesmo. Ela refere-se a Bimo como ‘escuro’ e ele refere-se a ela como ‘flor’ (“é acertado, estou aqui plantada, como uma flor, imóvel” e também ela acabará esmigalhada pelo medo). Ele não aprecia a alcunha, mas ela afirma convictamente, “Todas as pessoas são brancas e pretas” (atente-se na conjunção coordenativa “e” e não no “ou” - as pessoas são uma coisa e outra). E vai em busca de um negativo e de um positivo da mesma fotografia. Na imagem um homem de branco e outro de preto, no negativo os tons estão invertidos. “É isto que se passa com as pessoas.” E ele compreende a afirmação e acrescenta, “A princípio as pessoas são uma coisa, mas quando as expomos, elas mudam. É uma boa metáfora.”

O que é belo na dramaturgia Binka Jeliaskova é que esta não será apenas uma metáfora, será algo levado à letra – a tal ponto que se tornará perverso (a reviravolta da trama está, justamente, numa suspeita infundada contra Bimo que tornará tudo cinzento, baço, difuso). Daí que talvez não haja imagem mais terrível do que o momento em que Bimo e Veska se cruzam nos calabouços da polícia nazi e a realizadora opta por filmar o seu “reencontro” através da interseção das suas sombras – o amor eletrizante dos círculos de luz transformou-se num desespero sombrio e espectral. Aliás, as *imagens* que Binka Jeliaskova produz nesses minutos finais são - todas elas – de uma enorme violência simbólica: a vizinha que no estertor de morte vê tudo em tons invertidos, como num negativo; Bimo com as mãos em fogo, literalmente agarrando e sendo destruído pela luz da sua moralidade; Veska apagando-se como um *pirilampo*, oscilando entre a luz e a sombra, até se entregar completamente à escuridão do suicídio.

E há ainda aquela sequência em que os homens e as mulheres conversam em divisões diferentes, em apartamentos em lados opostos da cidade, e Binka Jeliaskova filma os espaços como se fossem um só, num extraordinário jogo de campos/contracampo que desfaz qualquer continuidade espacial. E há também a força dramática da tentativa falhada de ataque bombista que demonstra o total domínio dos tempos fílmicos. E a já referida sequência do *ballet*, de levar às lágrimas. Há ainda essa montagem alternada entre as cordas da guitarra e a linha com que Veska cose o veneno na bainha do vestido – guitarra essa que voltará a soar no final, de forma duplamente trágica. Há também esse descomunal movimento de câmara em que Veska, no terraço do prédio, passa de um plano médio para a solidão infinitesimal numa cidade devassada. E também, como esquecê-lo, a personagem do “chefe de operações”, que se chama Mladen, que significa – nem de propósito, e de forma irónica – “jovem”, ele que já só vive em *regime de sobrevivência*, ele que recorda que “quem morre com vinte anos não deixa sequer o seu nome” (num plano que se abre numa expressividade teatral que vem desconcertar todo o filme). E muito mais haveria a dizer sobre este filme, tão belo quanto triste.

Já não podem escapar / Foi tudo calculado com rigores matemáticos / Estabeleceu-se o cerco / A polícia e o exército estão a postos / Prevê-se para breve a captura do casal fugitivo / (Mas um grito de esperança insequente vem / do fundo da noite envolver a cidade / au bout du chagrin une fenêtre ouverte / une fenêtre éclairée).

– Daniel Filipe, fecho de *A Invenção do Amor*, Lisboa, Presença, 1972.

Ricardo Vieira Lisboa